

Crise



ISSN 1646-1762

N.º 12 2015

IHA | INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS – NOVA





Crise

N.º 12 2015

Instituto de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa

Edição

Instituto de História da Arte

abreviaturas

ACSL Arquivo do Cabido da Sé de Lisboa **ADP** Arquivo Distrital do Porto **AHTC** Arquivo Histórico do Tribunal de Contas **AISS** Arquivo da Irmandade do Santíssimo Sacramento **AMCB** Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona **AML** Arquivo Municipal de Lisboa **ANBA** Academia Nacional de Belas-Artes **ANSL/AHIL** Archivio de Nossa Senhora di Loreto **AOS** Arquivo Oliveira Salazar **APL** Arquivo do Patriarcado de Lisboa **ASV** Archivio Segreto Vaticano **BNRJ** Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro **BNUT** Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino **CESEM** Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical **CML** Câmara Municipal de Lisboa **CNL** Cartórios Notariais de Lisboa **DGEMN** Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais **DGLAB/TT** Direcção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas / Torre do Tombo **DGPC** Direcção Geral do Património Cultural **FCSH/UNL** Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa **FCG** Fundação Calouste Gulbenkian **FCT** Fundação para a Ciência e a Tecnologia **Fig.** Figura **FLUL** Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa **GEAEM-DIE** Gabinete de Estudos Arqueológicos de Engenharia Militar da Direcção de Infra-Estruturas **IHA** Instituto de História da Arte **IHC** Instituto de História Contemporânea **IHRU** Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana **IPPAR** Instituto Português do Património Arquitectónico **IST** Instituto Superior Técnico **MC** Museu da Cidade **MNAA** Museu Nacional de Arte Antiga **UAb** Universidade Aberta •

Editorial	7
Margarida Brito Alves, Giulia Lamoni e Katherine Sirois	
Entrevista com Suzanne Cotter	11
Conduzida por Catarina Rosendo	
ENSAIOS	
La série, la crise, le monde	20
Gérard Wajcman	
Pourquoi nous avons besoin de la critique ?	40
Danièle Cohn	
Breaking Down and Breaking Out: Beckett's 'Absolute Liminality' in the Third Age of Capitalist Traumas	48
Paulo Domenech Oneto	
DOSSIER DE ARTISTA	60
Filipa César	
DOSSIER – CRISE	
History of Art and Art Criticism: A System in Crisis	79
Maria Giovanna Mancini	
Breaking the Pattern and Creating New Paths – Feminist Mizrahi Women Artists in Israel	93
Tal Dekel	
Revolution in Crisis: The Ruptures of Revolution and Ruptured Revolutions Through the Ruptures of Artistic Practice	107
Ana Balona de Oliveira	
Éléments pour une approche de la philosophie orteguienne de la crise	125
Anne Bardet	
In Search of the Origins of Modernism: Venice and the Crisis of Classical Architecture in the mid-eighteenth century	135
Louis Cellau	
O Elvis de Macau. Relatos de uma distopia na China	149
Jorge Figueira	
La Cène ou la figure du banquet comme image de crise morale chez Zeng Fanzhi	161
Christine Vial Keyser	
Sensory turn. Quando o sujeito se torna o centro da História da Arte	177
Inês Afonso Lopes	
Arshile Gorky: An Armenian in New York	191
Ana Vasconcelos	
O xadrez como metáfora para pensar a crise nas humanidades	203
Diniz Cayolla Ribeiro	

Índice

Vasco Araujo et <i>ALII. A in-atualidade da identidade contemporânea</i>	217
Bruno Marques e Ivo André Braz	
De la crisis de experiencia a la experiencia de la crisis.	235
Una aproximación al arte público en Argentina	
Natalia Taccetta	
VARIA	
Conventos em tempos de crise. O Convento do Espírito Santo da Pedreira de Lisboa. Quatro desenhos de projecto de José Joaquim Ludovice	250
Miguel Soromenho e Raquel Henriques da Silva	
Uma topografia poética e estética em António Dacosta	266
Tomás Castro	
RECENSÕES	
Fukuko Ando et « Amaterasu ». Exposition – performance	280
Katherine Sirois	
Daniel Arasse. <i>Não se vê nada. Descrições</i>	290
Nuno Crespo	
Claire Bishop. Radical Museology: or What's 'Contemporary' In Museums of Contemporary Art?	294
Maria do Mar Fazenda	
David Santos: a reinvenção do real – Curadoria e Arte contemporânea no Museu do Neo-realismo	298
Mariana Marin Gaspar	
NOTÍCIAS	
ABERTURA	
Interdépendance, biodiversité et durabilité :	310
De la crise globale au changement de paradigme	
Katherine Sirois	

Ao longo dos últimos anos, como uma remanência surda dos eventos que decorreram ao longo do século xx, o termo “crise” tem sido exaustivamente repetido, remetendo para um período de instabilidade resultante de um colapso económico – o que lhe atribui uma carga inevitavelmente negativa e dramática.

Contudo, desde a sua origem, a palavra “crise” está associada a um juízo, e até mesmo a um diagnóstico, correspondendo assim à apreciação de um momento de transição determinante, e capaz de evoluir de forma diversa.

Nas suas diferentes acepções, o termo grego “krisis” corresponde, de certo modo, ao momento crítico, a uma escolha ou a uma acção, que tem por fundo um conflito intenso.

A crise designa um desenlace, determinado por um resultado que é decisivo para o indivíduo ou para a sociedade. No quadro médico, a noção de crise – que tem a sua origem na esfera jurídica –, está associada ao ser vivo e às realidades do corpo, equivalendo a um ponto de ruptura, a uma mudança súbita na evolução de uma doença (J. Pigeaud, 2006). Nos domínios cultural, artístico e intelectual, a crise implica colocar em causa, através do questionamento, do confronto ou da rejeição, as tradições, as convenções, ou as heranças do passado (E. Husserl, 1976; H. Arendt, 1961; H. Belting, 1983). Com base nesse processo, poderão então surgir novas orientações, novos métodos, novos paradigmas, novos objectos. Em suma, a noção de crise apela inevitavelmente ao novo, rompendo, de forma mais ou menos radical, com o que estava anteriormente estabelecido. A crise, no seu grau paroxís-

tico, corresponde a uma passagem que não ocorre sem turbulências, sem tensões e sem uma desorganização por vezes convulsiva e angustiante. Evoca os momentos de transição que apelam à urgência de acção e ao sentido de responsabilidade, de modo a chegar a seu termo, em direcção ao desconhecido, ao novo ou ao inédito. Coincide assim com um momento de ebulição e de grande vitalidade criativa, através do qual podem emergir actos de fundação.

Enquanto ponto de viragem, a crise pode então equivaler a uma noção de ruptura, mas pode, igualmente, anunciar a afirmação de uma dinâmica produtiva, constituindo-se, nesse sentido, como uma oportunidade, ou um desafio, para a criação e definição de um novo paradigma.

Apesar de ultimamente, e nas mais diversas áreas, terem surgido diferentes iniciativas que problematizam a noção de “crise”, pensá-la no campo da História da Arte – necessariamente entendido em articulação com o quadro mais alargado das Ciências Sociais e Humanas – constitui-se como um exercício particularmente desafiante. Com efeito, para a História da Arte, a noção de “crise” é amplamente fecunda, podendo aliás ser pensada como um elemento transversal: da Antiguidade à Contemporaneidade, a História da Arte pode ser perspectivada como um conjunto de narrativas ligadas a diferentes processos de crise, o que torna assim a crise não numa “condição de excepção”, mas numa recorrência, ou mesmo num “estado normal”, prolongando-se indefinidamente no tempo (G. Agamben, 2003).

Foi com base nestas coordenadas que nos propusemos a constituir o N.º 12 da *Revista de História da Arte* como um espaço de problematização da “crise” a partir da História da Arte e da produção artística – incluindo a Arquitectura, a Dança, o Teatro ou o Cinema –, mas também de outras áreas das Ciências Sociais e Humanas. Nesse sentido, em Abril de 2014, foi lançada uma chamada de artigos internacional que obteve um alargado número de respostas, a partir do qual foi seleccionado um conjunto de propostas que nos pareceram particularmente estimulantes e que foram submetidas ao rigoroso processo de revisão de artigos por pares, a que a *Revista de História da Arte* obedece. Nestes termos, e dando sequência ao trabalho desenvolvido no seu número anterior, todos os artigos publicados nas secções principais desta revista foram submetidos a dupla arbitragem científica.

A *Revista de História da Arte* N° 12 – *Crise*, dá assim continuidade ao formato que tem vindo a ser assumido, mas não deixou contudo de introduzir-lhe algumas variações, na medida em que não só inclui um ensaio visual de uma artista – Filipa César –, que muito contribui para o questionamento deste tema na actualidade, como integra uma reflexão de encerramento – aqui apresentada como “abertura” – dado que nos pareceu fundamental abrir o tema a uma perspectiva cultural, mas também política, social, económica e ecológica mais alargada, que determina a nossa presente e continuada crise.

Margarida Brito Alves

Giulia Lamoni

Katherine Sirois

Referências

AGAMBEN, Giorgio, 2003. *Stato di Eccezione*, Torino: Bollati Boringhieri.

ARENDT, Hannah, 1961. *Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought*. London: Faber & Faber.

BELTING, Hans, 1983. *Das Ende der Kunstgeschichte?* München: Deutscher Kunstverlag.

HUSSERL, Edmund, 1954. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. Den Haag: Martinus Nijhoff.

PIGEAUD, Jackie, 2006. *La crise*. Nantes: Editions Cécile Defaut.



SUZANNE COTTER
© ARQ/MIGUEL OLIVEIRA (WWW.PORTO24.PT)

Suzanne Cotter, directora do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, desde Janeiro de 2013, dedica-se há mais de duas décadas à curadoria, à programação artística e à gestão cultural. Entre 1996 e 2009 foi, sucessivamente, curadora na Serpentine Gallery, na Whitechapel Gallery e na Hayward Gallery, em Londres, e curadora sênior e vice-directora do Museum of Modern Art de Oxford. A partir de 2010, e até à sua mudança para Portugal, foi curadora da Fundação Solomon R. Guggenheim para o projeto Guggenheim de Abu Dhabi, liderando o trabalho de pesquisa e desenvolvimento da coleção de arte e do programa artístico do futuro museu naquela cidade. Tem sido responsável por exposições monográficas e temáticas de artistas como Monica Bonvicini, Angela Bulloch, Daniel Buren, Cecily Brown, Jake and Dinos Chapman, Trisha Donnelly, Jannis

Kounellis, Mike Nelson, Silke Otto-Knapp, Fiona Tan, Kelley Walker, Monir Shahroudy Farmanfarmaian, Monika Sosnowska e Yto Barrada e foi co-curadora da décima edição da Bienal de Sharjah em 2011. O seu profundo conhecimento da arte contemporânea internacional e da instituição museológica foi o mote para esta entrevista, que decorreu na Fundação de Serralves, no Porto, em Abril de 2015.

Susan Cotter has been the Director of the Contemporary Art Museum of Serralves in Oporto since January 2013. For more than two decades she has been engaged in curating exhibitions, in developing artistic programmes and in cultural management. Between 1996 and 2009 she has worked as a curator at the Serpentine Gallery, at the Whitechapel Gallery and at the Hay-

ward Gallery in London, and as a senior curator and deputy director of the Museum of Modern Art Oxford. Since 2010, and before moving to Portugal, she acted as a curator for the Guggenheim Abu Dhabi project. In this context, she directed the research and development of the art collection of the future museum of that city. She has curated monographic and thematic exhibitions of artists such as Monica Bonvicini, Angela Bulloch, Daniel Buren, Cecily Brown, Jake and Dinos Chapman, Trisha Donnelly, Jannis Kounellis, Mike Nelson, Silke Otto-Knapp, Fiona Tan, Kelley Walker, Monir Shahroudy Farmanfarmaian, Monika Sosnowska and Yto Barrada. In 2011, she co-curated the 10th Sharjah Biennial. Her in-depth knowledge of international contemporary art and of museums was at the centre of this interview, realized in the Serralves Foundation, in Oporto, in April 2015.

COM SUZANNE COTTER

CONDUZIDA POR CATARINA ROSENDO

Entrevista

Catarina Rosendo – The idea of crisis has been very much present in the general discourse since 2008, although it is older than that. If one thinks about it, it (this idea) can go back to the 1960s. There is talk of an economic crisis, a financial crisis, a cultural and value crisis. How do you view this much-talked about notion of crisis?

Suzanne Cotter – Throughout my career working in museums people have talked about crisis. “The crisis in art”, “The crisis in curating”, “The crisis in criticism”, “The crisis in funding” – a crisis that is ever-present. When people talk about crisis now, I think it’s a continuation of that sense of siege, and challenge. I understand the crisis and the concept beyond crisis in a different way now just because I know more and have greater perspective and can see things with a little more context. How do I understand it when people talk about it? Sometimes I think people are exaggerating, sometimes I think it’s just the way things have always been. Other times I think, “what are you doing about it?” because there is a tendency to constantly focus on the negativity and impossibility of things, without necessarily proposing solutions.

If we stick with the museum and the world of the arts that are publicly supported and not-for-profit situations, I think the challenge we face increasingly is that culture has been seen as something expendable. I don’t think we’re completely there yet, but I think there is a looming crisis and I feel many of my peers, museum directors and people who are engaged in trying to keep some sustainable cultural activity going, that it is a deeply worrying period.

I was living in the UK when, under the conservative Thatcherite government, they embraced the free market economic model, based on an American system where government is reduced and everything becomes market driven. This was the time when support for the arts turned to businesses and private individuals and sponsorship. This is a model that, to some degree, was successful but now it has tipped over to such a point that most institutions have to rely on this more and more, with government support becoming less and less. And to the extent that government says “we can’t pay for this”, “we can’t contribute to this”, if you want your museum to continue, if you want your experimental based arts to continue, you have to find the money.

The danger and the potential crisis of that is that, in democratic societies, this amounts to an admission that we do not place value on culture and therefore think we should not spend any money on culture. It’s a very difficult thing, because we believe and want diverse publics to feel that they benefit from it, that culture contributes to society and to the wellbeing of everybody, in different ways, and upon its access being available to them, just in a way that being able to see a good doctor, having good healthcare at the right times is a necessity of a healthy society. So if government says “we are not prepared to put money there”, what they are saying is “the people who we represent don’t think that culture is important”, and that’s where I think there’s a crisis, because culture is important and people know it is.

CR – There is a contradiction in the way governments think that they should not invest so much money in culture and, at the same time, the fact that the number of visitors keeps on increasing in all the museums. In a certain way this reaffirms the importance that culture has for people.

SC – It has been well documented and acknowledged around the world that culture generates not only tourism, with tourism functioning in the post-industrial economy as a major driver for economies, but also serves as a positive projection of any society. Why is Abu Dhabi building museums in the Gulf and creating the twenty-first century vision of the museum island? Because they believe that culture projects the openness and imagination of their people. It is also what attracts people: world-class hotels, world-class museums, the possibility to learn something they don’t already know. Countries and cities that are developing out of a later modernity recognize culture as being incredibly important, whereas in Europe, which we think of as the birthplace of the museum, that importance is recognized but is no longer supported in the same way. I am not an economist, I don’t set national budgets, and I am not suggesting there should be a choice between supporting a school or a hospital and supporting a museum – I believe the museum and its role needs to be considered as part of a holistic view of education, inclusion, identity and society, as well as in terms of developing people who can actually contribute to society through culture. It has been shown, in studies carried out in the UK and

other parts of the world, that children who have had the experience of an art education and of visiting museums are more likely to succeed later in life and become active contributors to society as a whole regardless of their profession.

In Portugal, one of the things that seems to be lacking in museums is a culture of succession planning that creates opportunities for the transfer of knowledge and know-how and the development of cultural leaders for the future. I'm not saying we should get everyone out of the positions they're in, but, rather, there should be more investment in the training and development of the arts professionals for the future, be they conservators, registrars, curators, educationalists, or museum directors. To be a museum director, it's not sufficient to just be a curator, you have to have experience in leadership, knowledge in administrative procedures, in governance, and so on. You need these capacities and skills in order to lead an institution in a way that's sustainable, so you don't send them broke, so you don't spend all the budget, so the people who work there have the right conditions not only to carry out their responsibilities, but to be able to innovate.

The other crucial aspect is that with the changing times culture changes. New generations have a different perspective, a different take on culture from their elders, and in the present we need to be constantly nourishing ourselves with these new perspectives. Once again I'm speaking institutionally, that's the way institutions evolve: you have to be a learning institution.

When you work in the world of contemporary art the whole point is to be with your time. I'm with my time, but my perspective is different from someone who grew up in the seventies, for instance.

CR – Regarding the proliferation, in recent years, of contemporary art museums in the Middle East, or the extension of the art market to Asia and South America, can these new realities create a different comprehension of museum culture by introducing a feeling of crisis in European traditional museum institutions and in their way of preserving, researching and displaying art?

SC – For a western museum to acknowledge that there are other histories that might be recognized and presented in an institution doesn't necessarily come out of crisis, that comes from growing up. And this growing up had already begun in the 1960s, so it has been a long time coming. One of the positive aspects about globalization and our post-colonial world is that we no longer have an excuse to think that there's only one narrative that is western, that is white and that is male. Gender, geography, identity are all part of this. We can look, however, to historical moments of crisis as generating new or more urgent forms of art production that challenge the institutional model for museums. The AIDS crisis in the US in the 1980s, for example, generated new forms of artistic practices that privileged public intervention, such as the collective actions and projects of Gran Fury or General Idea. Historically, shifts in curatorial models and museum strategies have been

in response to artists and the nature of work being made. International biennials have also played an increasingly important role also in acknowledging that we are part of a global world with multiple histories and perspectives. We can no longer talk about centres, what we can talk about is of multiple centres that coexist in multiple ways. All of these things have informed not only curatorial narratives but also the ways in which these narratives take form, be it through spectatorship, participation, or other.

Funding and the nature of sponsorship in an era of globalization are also relevant. If a sponsor has an interest in Africa because of business or commercial interests, this can enable certain projects. In our present age of the cultural boycott, these situations also carry with them delicate questions of corporate, social and ethical responsibility. If you take the idea of a programme that looks to address a different set of cultural realities and there are sponsors who will support these programmes, this is not the result of a crisis. It's a reflection of new ecologies that are also economic.

If you want to be able to engage with what is happening, with a particular artistic scene, or set of artistic positions in a particular part of the world, it is because you think it's relevant, not because you are in crisis. I don't know if a society is in crisis because a younger generation of artists want to interrogate or excavate the history of colonialism, for example; I think it's perfectly normal. Look at Germany and the post-war period, the way that artists explicitly addressed the history of the Holocaust did not begin to be apparent until the 1960s. It wasn't until after [Claude Lanzmann's] *Shoah* that the subject of the Holocaust really began to be addressed in an overtly public way within the cultural realm. It is deeply human and I think deeply normal. How do you express a history of trauma when you are part of it? I don't think that means that a country or a society is in crisis. I think that's a sign of health that they can begin to talk about this.

CR – Regarding the cuts that governments impose on culture, the crisis also brings the necessity for museum institutions to seek funding from other sources. To what extent can corporations seek to guide or influence the programming of museums considering the urgent need of funding?

SC – Every institution wherever I have worked has a very clear understanding of the line between support and conflict of interest, and fortunately, up to now, sponsors do also. Big businesses think as business people, while museums are not thinking in terms of monetary value and profit, but of intrinsic values. The relationship is necessarily one of mutual respect but also of mutual education.

Philanthropy of a truly disinterested nature exists and we love it and it would be wonderful if there were more, but I think when you are dealing in the commercial realm, there's a different kind of accountability – companies have to be able to provide answers to their shareholders as to the benefits of supporting a cultural

project. In Portugal, and in Europe in general, as well as in many other countries, governments fiscally acknowledge this support and the idea of social responsibility, which is crucial. I do think there could be even greater fiscal benefits that would encourage, not just businesses or sponsors, but private individuals to be more generous, in acquisitions of works of art, or donations of works of art... that's something where there could be more.

The Musée Picasso in Paris, a museum I know well, since working there many years ago as a young intern, the collection is based on the concept of gifting in lieu of tax. This is something set in place by the French state and many of their collections are enriched because of this policy which allows people to gift a work of art in lieu of paying tax on their assets. The Musée Picasso is created largely from this; the principle holdings of the museum after the artist's death came from the family and inheritors of Picasso's work who gifted works in lieu of paying inheritance taxes.

So what are the benefits in the long term? You have a museum that has a million visitors a year with an income from ticket sales that amounts to 65% of the total revenue for the year. Every tourist in the world wants to go there, people who live in Paris want to go there, why do they want to go there? Because they have great works of art; not because the museum could afford to buy them, but because the State made it possible for people to gift them. And like a multiplying cell, this healthy body that is the collection, continues to attract more gifts and *dations*.

CR – The crisis also seems to extend to the notion of criticism. It is said that art criticism has disappeared, that it has been transferred to curating, to the works of the artists themselves, and that the disappearance of criticism from the press indicates the reduction of public space understood as an Agora, a place open to discussion and exchange of ideas. Can museums do something to compensate for this apparent lack of critical thought?

SC – I don't think the museum can provide answers to all of these questions. The essential is that it continues to provide content that can generate critical discussion. It is difficult, although not impossible for a museum to create its own critical magazine because of the risk to impartiality. Tate Magazine exists – it has excellent content, but it's not a magazine of art criticism.

I do agree that criticism, as an expression of culture in general, constitutes a form of public space. But you need a platform. You also need people who are prepared to occupy that platform. Unfortunately, what we see in the majority of newspapers is more journalism than criticism.

But criticism is also a part of a culture. In art schools in the US for example, there is a strong culture of critique embedded into the way the school functions. There are positions to be assumed and also held. There is an indebtedness of course to the history of the creation of an 'American Art' in the post-war period, with Clement

Greenberg as one of the principle voices. Frieze magazine began in the 1990s to reflect new attitudes in contemporary art in Britain – its first issue published in summer 1991 had only 32 pages. Some magazines have folded, others continue, but with the dependence on advertising (and the market) becoming more and more present. Criticism thrives when there is a perceived need and a critical mass. With the digital age, this need is perhaps filled more instantly, but it can also be problematic. What certainly is missing and is extremely important are critical platforms that are not only in the so-called art language of English.

CR – In your opinion, what are the reasons for which this space does not exist? The critical mass exists though, while what seems to be lacking is the place to practise the critical mass.

SC – What we hear is in times of financial hardship and budget making, culture goes and news stays. There are editorial choices, but there are also financial. To publish a critical magazine you need financial backing of some sort. Online, I am not sure. E-flux has been remarkably successful, but here I think we hit on one of the contradictions of globalized communication. Everyone can connect and be aware of ideas around the world, but the specificity of context, which is key to thinking critically, is lost.

We know, when we're having individual conversations, that people have viewpoints and you can have very critical conversations, but it would be nice to see it a little more public. For example, here in Portugal, someone could be talking about a group of exhibitions or a certain approach to certain tendencies in curatorial practices that are happening across the country, the different ways of thinking about it. [At Serralves] we organized a symposium at the time of the "12 Contemporaries" exhibition [in 2014]. A lot of interesting things were presented and discussed relating to the past, but we didn't get to the point of talking about the present and possible futures for criticism.

CR – Some museums have considered the possibility of selling works of their own collections. This destabilizes the traditional idea of the museum as a stable repository of values of the past. In your view, what are the advantages and disadvantages of actions of this type and in what way do they modify the very concept of museum?

SC – The idea of de-accessioning is not a popular one, and in general museum directors, including myself, for the most part do not believe in it. When museum directors arrive at an institution they inherit a history, and that history includes a history of collecting. It may be that a collection holds a large number of works by one artist in which there are duplications; the sale of one of those works might mean that you can nourish the acquisition of newer works or works by another ar-

tist who may be missing from the collection. I think in the right circumstances and with the right due diligence, that's a perfectly valid approach.

In the twenty-first century, museums have huge challenges because I don't think there's any museum in the world that is capable of showing all of its collections at any one time. Many, if not most museums are showing anything from quarter to a tenth of their holdings. Centre Pompidou has a hundred and twenty thousand works and they are building a new building to expand and show more and more of its collections. But the other relevant role of the museum is to conserve, and works can't be on display all the time. You have some things you can only show once every five years, vintage photographs, for example. There is always this balance to strike between preservation and display. Then there is the challenge of history. If you begin as a museum of modern art like MoMA in the 1920s, and one hundred years later you are still collecting, there are decisions to be made. Do you continue on forever, annexing more and more space, or does the contemporary continue to secede from its core? Now we have the Musée d'Orsay because, while it's a part of our understanding of modernity in the first part of the century in terms of historical narrative, you can't look at those works in the same way and with the same understanding of a work made in 2010.

There are lots of challenges. Is the role of the museum to become bigger and bigger, and just build more and more buildings in order to be able to show? I think this is a very interesting but very challenging situation for museums now, particularly the smaller scale ones: do you stay a perfectly small scale museum that does partial displays of the collection, that tours the collection as a mobile entity to achieve maximum access? What are the ways in which the collection can be used as the basis for research – art historical, curatorial, conservation, etc.? There are many practical questions that are equally imperative: how do you store? Can you afford insurance? What are your emergency provisions, your disaster provisions? Are the collection policies intelligent? Are they forward thinking? How selective should they be? But there are also opportunities for thinking more imaginatively about collections.

It's better to acknowledge that sometimes museums will part with certain works. I certainly don't agree with the idea that you build a collection as an investment, then you sell it to make a profit. In my book that's not what museums do, that's not what they mean symbolically and culturally, but you have to think intelligently about how you can achieve a museum to be meaningful and active, and not just a depository of an accumulation of objects. ●

EnsaioS

LA SÉRIE, LA CRISE, LE MONDE

GÉRARD WAJCMAN

Département de Psychanalyse de l'Université Paris 8

Au cycle historique *calme-crise-calme* de jadis, au rythme assez lent, semble s'être substitué depuis quelques temps une séquence *crise-crise-crise*, beaucoup plus rapide, au point de nous donner le sentiment d'être en état de crise permanente. La crise est devenue le train régulier du monde.

Une nouvelle forme a surgi récemment : la série télévisée, dite simplement série. Son ascension commence dans les années 80, elle s'impose au début de notre siècle-millénaire, elle triomphe aujourd'hui, à côté d'autres formes, mais aussi contre d'autres formes qu'elle a rendues rapidement obsolètes. En s'élevant ainsi en peu de temps en forme majeure, dominante, envahissante, on pourrait s'interroger sur les raisons d'un tel succès, se demander si la série n'a pas mis la narration en crise, ou si elle est le témoin d'une crise déjà là, ou si elle ne s'avance pas comme une issue, une solution à une telle crise des formes – rien n'interdisant a priori de penser qu'elle puisse être les trois à la fois. Mais on peut porter les questions au-delà, sur le point de savoir s'il n'y aurait pas un lien possible, pensable entre l'émergence de la série et l'état du monde, tel qu'il va ou ne va pas, si une forme n'est pas surgie dans ce monde en crise, de ce monde en crise, qui le regarde et le donne à voir.

Crise et forme-série

C'est l'hypothèse ici. La série serait la forme de récit d'un temps de crise ; elle ferait, plus que toute autre forme, mieux que toute autre forme, le récit de notre temps. Les inventions de formes sont rares. Certaines sont éphémères, d'autres pérennes. Certaines marquent leur temps et certaines plus que leur temps. C'aura été par exemple le cas du tableau. La naissance du tableau dans les premières années du 15^e siècle, ce quadrangle de peinture en perspective du tableau-fenêtre albertien a changé l'histoire. Il faut comprendre que l'instauration du tableau, pour parler comme Victor Stoichita, a instauré plus qu'un moment de l'histoire de la peinture, autre chose qu'une époque de l'art. L'espace rationnel du tableau s'est révélé une

fondation du monde, de notre modernité. Il l'a à la fois montré et anticipé, devant, si l'on peut dire, le 17^e siècle où notre modernité est supposée née avec la science moderne mathématisée. Ouvrant une nouvelle vision du monde, le tableau a ouvert sur un monde nouveau, à un monde nouveau. Il lui a donné forme. Il n'est pas excessif de penser que cette forme a changé le monde. Cela peut se démontrer. Certains, comme Daniel Arasse, s'y sont employés. En tout cas, la peinture sur un simple rectangle de bois a bouleversé et l'art et la pensée. Et si depuis la fin du 20^e siècle on s'est efforcé de toutes les façons possibles de s'émanciper de son cadre, il y a des raisons de penser que nous sommes pourtant encore, en partie, dans la civilisation du tableau.

La référence au tableau à propos de la naissance de la forme série pourrait paraître contingente, forcée, elle est au contraire nécessaire. La forme-tableau a déterminé en peinture, par la peinture, un bouleversement majeur de la narration. Le passage du polyptyque au tableau, qui s'accomplit à Florence au Quattrocento, est celui de la naissance de l'espace de la perspective géométrale dite légitime ou centrale. Ce nouvel espace rompait avec l'espace pictural médiéval des peintures à volets multiples, le tableau à panneau unique et unifié venant réunir dans un même lieu les personnages qui étaient jusque-là juxtaposés dans des espaces séparés, ou qui pouvaient figurer simultanément divers moments de leur histoire dans un même espace. Avec l'avènement d'un espace unique et unifié, le tableau invente une nouvelle dimension du récit qui va remanier la vision que l'homme pouvait avoir de lui-même. Le nouvel espace perspectif légitime engendre en effet un principe essentiel d'unité du récit. Cela s'est éprouvé dans l'ordre du théâtre, où l'invention perspective renvoie au passé les scènes séparées des mansions de la représentation des Mystères médiévaux, imposant un nouvel espace architectural, le théâtre à l'italienne, inauguré par le Teatro Olimpico de Vicence en 1585 d'après les plans de Palladio. Mais avec cette nouvelle scène, sur cette nouvelle scène c'est une nouvelle construction dramatique qui prend forme, selon une règle inspirée des commentaires de la *Poétique* d'Aristote, dite des trois unités, de temps, de lieu et d'action. Ainsi l'unification de l'espace pictural détermine une nouvelle unité du récit. Cette règle sera formalisée deux siècles plus tard dans le théâtre classique français (même si les pièces peuvent prendre certaines libertés narratives).

Ainsi les effets de cette restructuration de l'espace par le tableau excèdent notablement le cadre de la peinture ou de la représentation théâtrale. L'unification de l'espace implique pour l'homme une dimension historique conçue comme la capacité désormais reconnue à l'individu de se mouvoir dans son espace, sur la scène de son monde, et de faire l'histoire, son histoire. A l'invention du tableau répond le récit de l'histoire telle qu'on peut l'entendre aujourd'hui. La forme-tableau, l'unité de l'espace dans la fenêtre albertienne du tableau qui s'ouvre sur le monde, a instauré la cohérence du monde humain avec le pouvoir de l'homme sur ce monde, offert désormais à sa connaissance et sa conquête. Le tableau aura été la déclaration d'une nouvelle puissance humaine, que l'homme a une histoire et un lieu où il joue son histoire. Le tableau de peinture trace ainsi le cadre de la scène où l'homme

nouveau va se représenter, non plus simple spectateur du monde, mais désormais « maître et possesseur » de la nature avec Dieu, dira Descartes.

L'histoire est devenue le lieu de l'événement humain, et le tableau est ce qui en fait le récit. Comme l'écrit Daniel Arasse, « L'espace pictural de la Renaissance affirme implicitement la capacité de l'esprit humain à comprendre et connaître "la nature des choses" » (*Les primitifs italiens*, Famot, sd, p. 202).

On a là un aperçu du mouvement tectonique engendré par le tableau. C'est ce qui appelle d'y confronter la série. Parce que si le tableau a fondé la modernité dans une façon nouvelle de raconter le monde comme scène libre des hommes, il importe de s'interroger sur la forme-série, parce qu'elle semble procéder exactement à l'envers de la forme-tableau. Face au récit unique et unifié, la série opère au contraire par morcellements, coupures, discontinuités. Elle instaure le règne du fragmenté, du multiple, du décentré. Là où le tableau ordonnait un espace unique centré et une unité du récit, la série consomme une rupture de la linéarité et la perte d'une centration unique. Elle se déploie dans un éclatement du récit, prenant plus la forme d'une spirale qui se développe selon des centres multiples. Le récit se divise en une pluralité de récits, un écheveau de fils qui peuvent soit se dérouler en parallèle sans se croiser, soit se croiser sans se nouer, se superposer, soit se relier entre eux à certains moments, de façons diverses, puis se rompre, et se nouer à nouveau. Nous sommes à présent accoutumés au fait qu'une série peut raconter deux ou plusieurs histoires en même temps, que des histoires différentes viennent se nouer à l'intérieur d'une même série, ou que des personnages passent d'une histoire à une autre, voire que plusieurs séries se croisent entre elles, quand par exemple on regroupe dans une même production, une même histoire, des personnages dont les aventures se déroulent habituellement dans des séries différentes – ce qu'on nomme un *cross-over*.

Pas de raison d'être surpris que la série reconnue généralement comme le chef-d'œuvre du genre – jusqu'ici – se nomme *The wire*, le fil (en français *Sur écoute*) – même si en anglais ce mot renvoie à un type particulier de fil, notamment au fil électrique, à la radio, à la communication. Mais l'image du fil électrique est finalement bien venue, des fils formés d'une multitude de fils conducteurs réunis dans des gaines qui s'enveloppent l'une l'autre. Toute opération sur des fils électriques passe par le fait de dénuder les fils qui se lâchent en une gerbe de brins, avant de les rengainer. De fait, ce que raconte *The wire* relève d'une telle mise à nu du fil narratif. C'est-à-dire que cette série, où le fil téléphonique joue au début un grand rôle, un fil téléphonique qui ne relie finalement jamais rien à rien, met en somme en scène tous les modes de coupure de la communication et du fil narratif, cela sur 5 saisons et en 60 épisodes – qui se subdivisent eux-mêmes. D'ailleurs, les cinq saisons de la série sont centrées chacune sur cinq lieux, cinq centres différents de la ville de Baltimore (le local de la brigade de police, le port, la mairie, l'école, le journal), constituant comme cinq centres narratifs décentrés d'un récit dont le seul centre fixe, si l'on peut dire, serait le *corner*, le coin de rues, lieu du *deal*. Mais le *corner* en lui-même est un lieu multiple, éphémère et mobile d'un lien plus que

furtif, réduit au plus ras de l'échange commercial, un passage de main en main. Le *corner* est finalement en lui-même un lieu de rencontre mais où personne ne se lie, où chacun vient seul chercher sa dose d'une jouissance absolument, terriblement solitaire. Le *corner* est le lieu absolu de déliaison sociale, comme de déliaison amoureuse. Fixer un centre est d'ailleurs à l'occasion la préoccupation et le thème d'un moment du récit de *The wire*, quand la police imagine délimiter un block consacré officiellement au trafic. Entre nouage et dénouage, tissage, couture ou défilement, le fil, à la fois multiple, coupé et dispersé est l'élément structurellement constituant de la série. La dénudation et le dénouage semblent des modes majeurs de la narration. La série coupe ainsi avec la linéarité traditionnelle du récit. Ce qui fait apparaître, curieusement, que ces deux traits de la rupture avec la linéarité et du décentrement du récit, qui étaient une sorte de marque de l'avant-garde au 20^e siècle, d'une certaine marginalité littéraire ou filmique, sont devenues les modes courants, le *main steam* des séries.

Maintenant, le nœud de fils des séries consonne peut-être avec le fait que ces temps-ci le monde semble lui-même avoir perdu le fil, embrouillé, en désordre, débousolé. Le monde est aujourd'hui sans centre. On peut entendre cela d'un point de vue géopolitique, l'Europe qui perd sa puissance de pôle magnétique civilisationnel qui a dérivé vers l'Asie, mais tout autant idéologique ou "moral". Dire que le globe a perdu la boule paraît une formule un peu jolie et imagée, on admet cependant qu'il existe, de fait, depuis quelques décennies, en gros depuis la chute du Mur et la faillite du communisme, une faille dans le monde, une "crise des valeurs", une chute des idéaux, un effondrement des repères. Les psychanalystes, plus brefs, parleront de crise du père, ce qui est leur façon de rendre compte d'une vacillation générale du symbolique. Cette vacillation fait crise. Les effets de ce fait politique ou social se font sentir jusque sur les divans. Les sujets ne savent plus à quel signifiant se vouer. Les maîtres-mots se sont effondrés avec les maîtres penseurs. Le fil du père est coupé.

Tout le monde fait ce constat du déclin du père, de ce vacillement du père et des repères, de la déliquescence des systèmes symboliques, et du coup, certains, angoissés ou illuminés, en appellent à la restauration des valeurs, de l'ordre et de l'autorité – en un mot à la réhabilitation du père. Difficile de souscrire à une telle aspiration. D'une part parce qu'elle ne paraît plus de saison aujourd'hui, la crise du père est consommée, mais aussi parce que cela conduit, même si c'est involontairement et avec les meilleures intentions du monde, à se ranger de fait sous le même drapeau que celui des intégristes religieux qui, eux, en appellent au Père de toute leurs forces et par tous les moyens, n'hésitant pas à restaurer son ordre à coups de bombes, de décapitations, de corps emprisonnés dans des burkas et de lapidation des femmes. Le Père est périssable, et il ne semble pas sur le point de ressusciter de sitôt, sinon sous les espèces du pire. Le temps serait venu de dire bye-bye au père. Et de penser sérieusement quoi faire dans un monde qui a perdu ses repères. La crise du symbolique résonne dans ce qu'il y a de fondamentalement décentré dans la forme série. Le récit est éclaté, réfracté et dispersé dans le prisme de la série.

C'est ce qui non seulement distingue mais oppose la série au genre du feuilleton, qui en fait est celui du roman-feuilleton. Par exemple, comme la série, le feuilleton se caractérise souvent par le déploiement d'une nuée de personnages, parfois récurrents, mais à la différence de la série, c'est autour d'un personnage central qu'ils gravitent. Le feuilleton se construit dans une linéarité, il tisse un fil unique, les chapitres ou les épisodes étant scandés par des rebondissements qui ne coupent pas l'action mais au contraire cherchent à la relancer. Le roman-feuilleton appartient plus au genre du roman, à un espace filiaire, centré, ordonné suivant une logique unitaire, linéaire, continue. A l'inverse, la forme série suppose par nature une narration fragmentée, voire sa dispersion. Les épisodes peuvent ou non se suivre, et si, comme dans le feuilleton, la série se marque par l'intervention d'une multitude de personnages, à la différence du feuilleton, il n'y a pas forcément de personnage central, ce peut être un groupe, et cela va parfois jusqu'à l'impossibilité de désigner un personnage principal. La série semble alors une juxtaposition ou une succession de points de vue éclatés, venant former un enchevêtrement d'histoires qui devient à certains moments labyrinthique. On pourrait formuler les choses ainsi, que la série se marque par une absence de point de vue et d'histoire uniques et parfois, carrément, par une absence de héros. Cette fragmentation structurelle des séries semble contaminer jusqu'à leur diffusion à la télévision, les chaînes n'hésitant pas à passer les épisodes d'une série en désordre, de façon totalement anarchique, ni, du coup, à repasser cent fois les mêmes épisodes, pas forcément les meilleurs d'ailleurs. Une question subsidiaire pourrait se poser, de savoir si le caractère fragmenté de la série, qui peut culminer dans l'éclatement, n'est pas en phase avec la pratique moderne compulsive du zapping.

Il importe de dire qu'il n'y a dans la série ni point de vue unique, ni fil unique, ni point fixe. Un exemple récent se montre à cet égard très intéressant. C'est celui de *The Affair*, une série américaine créée en 2014 sur Showtime. Il est en effet frappant que cette série qui raconte une histoire d'amour entre un homme et une femme, d'allure romanesque assez simple, assez classique, se divise formellement en deux à chaque épisode, juxtaposant successivement le point de vue de chacun des deux personnages qui, sur une même scène, peuvent différer, diverger, sur le fait et sur son sens. Sans parler d'un élément temporel de récit irruptif en *flashforward*, proche de la construction de *True detective*, qui décale un peu plus la conduite du récit par rapport à la linéarité romanesque. On attendrait d'ailleurs ici d'autant plus une telle linéarité que, outre une certaine simplicité de l'histoire, le héros est lui-même romancier, et apparemment pas un écrivain d'avant-garde, pas un innovateur de formes. Cette série, où le mode du récit s'applique à rompre avec la linéarité de l'histoire, paraît animée par l'idée que la forme-série serait porteuse d'un enjeu fondamentalement littéraire. Cette question importe, parce que, malgré les apparences, rien n'avère que la forme-série doive se rattacher au genre des images en mouvement, qu'il faille la regarder comme démarquée du cinéma ou de ses avatars télévisuels. Si toutes les séries se caractérisent de mettre au premier plan le scénario et l'écriture, avant la mise en scène, qui domine au cinéma, certaines

séries, comme ici *The Affair*, ou *True Detective* semblent inscrire délibérément un rapport à la littérature, au point de donner à penser que la série pourrait être ce qui viendrait sauver aujourd'hui une certaine crise de la littérature, égarée dans les marais de l'auto-fiction.

Dans sa forme, la série est essentiellement mobile, se déployant par des métamorphoses internes incessantes, avançant par revirements et surprises, en rupture répétée et constante avec toute linéarité. Tout ce qu'on nomme série ne présente bien entendu pas forcément de tels traits. Il faut admettre que tout ce qui est appelé comme série puisse ne pas répondre à la forme-série, mais à autre chose, téléfilm, feuilleton, roman à épisodes, film de cinéma, etc.

S'agissant de la série de forme-série, son récit éclaté ne suit pas une progression rectiligne avec un début, un milieu et une fin, il ne cesse au contraire d'avancer en se déterminant lui-même par les événements qui le parcourent, faisant même en sorte que dans son développement, le récit est susceptible d'intégrer y compris des accidents de la production, quand par exemple un acteur de la série, pour une raison ou une autre, tragique ou pas, en vient à quitter la série. Elle dessine un univers où les sujets comme les histoires sont à la fois multiples et dispersés, au point qu'il serait justifié de penser que dans la série rien ni personne ne se lie. La série ne serait pas la bonne forme pour raconter une histoire d'amour, mais plutôt celles des séparations, ou l'histoire des uns qui se rencontrent, se cognent et rebondissent, sans se lier. La série semble propice à raconter des histoires des uns qui vont tout seuls. Or les uns-qui-vont-tout-seul sont la figure actuelle de la collectivité de sujets que nous formons, ou plutôt que nous ne formons plus. Le 20^e siècle aura été le temps des foules et des masses; ce temps semble passé, révolu. Les sujets vont de plus en plus un par un. A cet égard ils ne font pas groupe, disons qu'ils font série. C'est la forme de la crise des sujets. C'est en ce sens qu'il faut conclure que ce n'est pas la série qui implique la fragmentation, mais que la fragmentation, la dispersion, l'éclatement qui est le régime du monde et des sujets aujourd'hui trouve dans la série sa forme, son expression adéquates. On pourrait aussi bien dire que la série serait la forme du récit au temps de la Toile, des réseaux du web où rien ni personne ne se lie, parce que le Web ne fait que relier des myriades de solitudes, de Uns indéfinis indéfiniment isolés, des Uns multipliés à l'infini.

Il y a à l'horizon l'idée que la série serait isomorphe à l'époque, et que cette forme donnerait en même temps forme à l'époque, qu'elle la rendrait visible en la mettant en scène.

A condition de justifier de la nouveauté de la forme série, qu'elle est vraiment nouvelle par rapport à des formes anciennes auxquelles on pourrait la comparer, la rattacher, dont on pourrait penser qu'elle en serait issue sans rupture, la série déploie dans sa structure – à condition bien sûr qu'il soit possible d'isoler une structure dans une forme qui se présente comme naturellement multiforme – des traits singuliers qui résonnent dans l'époque et consonnent avec elle. L'identité postulée pourrait aller à concevoir que l'époque serait structurée comme une série.

De fait, outre la série *crise-crise-crise* qui configure ce temps, bien des choses aujourd'hui semble aller par séries ou en séries. On serait même tenté de penser que dans ce monde du grand nombre, tout va par série, qu'elle fait loi.

D'ailleurs, si on avait la tentation de définir parmi toutes les formes possibles un paradigme de ce temps, il n'y aurait rien d'absurde à retenir le *serial killer* comme l'incarnation parfaite. Il suffit de constater que de nombreuses séries télévisées, parmi les plus populaires, ont des tueurs en série pour objet – de *Dexter* à *Luther* en passant par *Criminal minds* ou *Mentalist*, pour ne citer que les plus connues. Le *serial killer* paraît un ressort dramatique quasi naturel, évident, de la forme série. Or un détail frappe dans les scénarios de ces séries, à savoir que les *profilers* y sont souvent confrontés à ce qu'on nomme les *copycats*, c'est-à-dire des imitateurs. A la tâche d'identifier un criminel au travers de ses œuvres, vient s'ajouter celle de discriminer une simple imitation – une "simple imitation" qui est réellement toute aussi criminelle que le modèle. Que le *serial killer* puisse faire série semblerait dans une certaine logique. Le paradoxe qu'ouvre le *copycat* est que la série des crimes devient en elle-même un *unicum*, un exemplaire unique. Le nouveau est que vient ainsi se reposer au niveau de la série la question ancienne, traditionnelle de l'original et de la copie. Second degré de la question, on passe de l'objet unique à la série d'objets comme unique.

L'idée n'est donc pas simplement que nous serions au temps des séries, mais que ce temps serait lui-même sériel. De là, l'intérêt porté aux séries, soupçonné d'être en lui-même frivole, serait intellectuellement relevé par le projet d'éclairer l'époque, ambition autrement plus digne, non seulement avouable mais hautement estimable. Voir par exemple dans la série la forme qui consomme la crise du père, faisant le récit de la perte des repères et de l'éparpillement des sujets perdus, voilà qui donne en tout cas au psychanalyste une justification forte pour se préoccuper des séries, de la forme-série. Ce serait la forme même du non-rapport, de la pulvérisation des consciences et du désordre du monde sans père et sans repère. De là la tentation d'élever la forme-série au rang de symptôme du temps.

Mythe, Roman, Série

La psychanalyse est depuis l'origine intéressée à *l'univers des formes*. Occupé du théâtre comme poésie, peu soucieux de peinture, ignorant la musique et négligeant le cinéma, Freud a manifesté en revanche une grande attention à l'histoire des formes littéraires, essentiellement sous les espèces "classiques" du mythe et du roman. Son intérêt s'est montré si vif que la psychanalyse a pu dès les premiers temps apparaître intimement liée essentiellement à ces deux formes, au point qu'elles ont pris place dans son appareil théorique. La psychanalyse a, pour tous, colonisé des mythes, Freud devenant le quasi auteur du mythe d'Œdipe, co-auteur peut-être, avec Sophocle – et l'imaginaire grec, bien sûr. Quant au roman, le

névrosé, chaque névrosé, même quand il souffre d'inhibition, est auteur par nature, à la fois l'auteur et le héros d'un "roman familial", dont il est d'ailleurs aussi le seul lecteur – il est notable que c'est dans un livre d'Otto Rank sur *Le Mythe de la naissance du héros* que Freud publie en 1909 son texte intitulé *Le Roman familial des névrosés*. En même temps, ce petit roman privé où le sujet se raconte des histoires de rois et reines, avec des papas et des mamans de gala, constitue pour les sujets une condition générale nécessaire de la vie en société.

Ceci donne donc une raison sérieuse aux psychanalystes de se pencher sur la nature du roman et sa fonction, au-delà ou en deçà de toute considération littéraire et de tout jugement esthétique. C'est ainsi que quelqu'un comme Marthe Robert verra dans le roman du névrosé, dans ce roman privé qui est pour chacun un roman des origines, l'origine même du roman (*Roman des origines et origines du roman*, 1972). On passe ainsi du roman du névrosé à l'idée d'un roman-névrosé. Une forme littéraire historique serait surgie de la structure intime des sujets. Ce qui est, en partie, freudiennement conforme (voir par exemple le texte de Freud sur *La création littéraire et le rêve éveillé*, 1908). Maintenant, même si on peut ne pas souscrire à toutes les dérives délirantes de la psychanalyse trop appliquée, difficile de revenir sur le fond de cette "psychologisation" de l'art, pour reprendre le mot employé – avec réprobation – par Deleuze dans *Critique et clinique*, qui revient simplement à postuler un lien entre la vie intime et la création. Qui doutera aujourd'hui qu'il y en ait? Nous n'en sommes plus à Proust contre Sainte-Beuve. C'est les deux à la fois. Qu'on le veuille ou non, on écrit "avec ses névroses", mais de là ne suit pas que l'écriture se ramène à écrire sur ses névroses. On ne peut que s'accorder avec Deleuze quand il vitupère l'art-malade en lui opposant un art-"médecin de soi-même et du monde". C'est d'ailleurs, exactement ainsi, à cette hauteur, que Lacan en viendra à parler de Joyce et de la fonction de l'écriture (qu'on lise son séminaire, publié en 2005, *Joyce le sinthome*).

C'est peut-être aussi exactement sous ce jour qu'il faut regarder la série.

Maintenant, pour rendre compte de la genèse de ces formes littéraires, on peut quitter un moment le champ de la psychologie pour s'appuyer sur Georges Dumézil. S'agissant du mythe et du roman, si on rapporte ces formes à leur épure structurale, il apparaît, par-delà les siècles qui les séparent historiquement, qu'elles se répondent l'une l'autre, mais en figures inversées. En effet, d'un côté, "on distingue le récit mythique à ce qu'y fonctionne une cause sans raison"; ainsi Dumézil parle du *furor* comme d'un principe de "déterminisme irrationnel". Quand de l'autre côté, pour le roman, frappe qu'il procède exactement en sens contraire, c'est-à-dire qu'il va "rationaliser" la cause, en la motivant. D'où une définition du roman comme introduction dans le scénario du mythe des « calculs psychologique et juridique de l'intérêt » (cf. Jacques-Alain Miller et François Regnault in *Cahiers pour l'Analyse* n° 7, mars-avril 1967). Le roman naîtrait en quelque sorte d'une injection du sujet dans le mythe. Cela suggère une sorte de jeu, à la façon de ces décors forains conçus pour réaliser des portraits photographiques, dans lesquels, en place des têtes des personnages, sont ménagés des trous ovales afin que chacun puisse venir y encadrer

la sienne, ou bien, comme dans les *Exercices de style* de Raymond Queneau, on donnerait toutes les versions possibles d'un mythe à partir d'hypothèses cliniques, du style : Et si Diane était une hystérique? Et si Actéon était un pervers? Ou Diane une névrosée obsessionnelle ? Quoi qu'il en soit, pour finir, on obtient des sortes d'équations : le roman serait *le mythe plus le sujet*, ce qui donne du coup à penser le mythe comme *le roman moins le sujet*, un roman désubjectivé, une sorte de roman de la structure pure. Lacan suivra ce fil.

Reste qu'en 1953, en regard du "roman familial" de Freud, Lacan va faire pendant d'un "mythe individuel" [« Le Mythe individuel du névrosé ou poésie et vérité dans la névrose »]. C'est un nouvel épisode dans l'histoire des deux formes du récit qui intéressent la psychanalyse. D'un certain point de vue, le mécanisme du *mythe* semble aller à l'envers de celui du *roman* : tandis que le roman serait ce qui donne forme sociale à un récit privé, le mythe serait une « manifestation sociale » dont « nous pouvons retrouver la fonction dans le vécu même d'un névrosé » [Lacan, 1953]. Mais, précise Lacan, « nous nous fions à la définition du mythe comme d'une certaine représentation objectivée d'un épos ou d'une geste exprimant de façon imaginaire les relations fondamentales caractéristiques d'un certain mode d'être humain à une époque déterminée ». C'est-à-dire que, finalement, comme le roman, le mythe serait tenu pour une *manifestation*, une certaine *expression* de l'être humain. On semble ainsi s'en tenir à l'idée – freudienne mais loin d'être spécifiquement freudienne – non pas simplement que toute création humaine puise au plus profond de l'âme humaine, mais que, peu ou prou, chaque œuvre exprime ce plus profond de l'âme humaine.

L'opposition du mythe au roman viendrait se situer ailleurs. Le roman serait une *expression* du fantasme, quand le mythe serait une *manifestation* des « relations fondamentales caractéristiques d'un certain mode d'être humain ». Lacan va affûter son idée du mythe en livrant en 1973 une définition tranchante à sa façon : « tentative de donner forme épique à ce qui opère de la structure » [cf. *Télévision*]. On aurait finalement une sorte de distribution complémentaire : le roman, c'est le roman du sujet ; le mythe, c'est la structure de l'Autre. Roman-fantasme vs mythe-structure ? Pas si simple. Il est clair que Joyce va dynamiter la forme roman comme roman familial freudien, en inventant, face au roman-fantasme, ce qui pourrait se nommer depuis Lacan, le roman-symptôme. Qu'il écrive un roman d'un seul jour sous le nom de *Ulysse* souligne assez l'enjeu profond qu'il y a pour lui entre mythe et roman.

Les modalités du récit ne se limitent bien sûr pas à ces formes. Roland Barthes relève combien les récits sont innombrables, présents dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés : « Le récit commence avec l'histoire même de l'humanité ; il n'y a pas, il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit ». [« Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications*, 1966, n° 8]. Et Barthes dresse une typologie du récit dans sa variété prodigieuse : « le récit peut-être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le

mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint, le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation ».

La série viendrait naturellement s'inscrire dans cette série. Mais à quel titre ?

Récit, Crise, Série

J'ai circonscrit la série comme une forme de crise. La série ferait récit de crise. Malgré une prévention contre les balancements trop symétriques, je ne peux écarter la question de savoir si cela suppose ou implique une crise du récit. L'universalité et la permanence supposées par Barthes ne laissaient finalement pas place à la possibilité d'une crise du récit lui-même. "International, transhistorique, transculturel, le récit est là, dit-il, comme la vie." La formule est frappante, nouant le récit à la vie. Permanence de la vie, récit ininterrompu. Barthes bien sûr envisage la continuité de la vie au-delà de la continuité du vivant, comme celle des êtres parlants qui se transmettent un récit par des moyens divers. Ordonner le récit sur la permanence de la vie, c'est rendre du coup toute interruption du récit inconcevable – sinon radicalement, en faisant place à la possibilité, devenue parfaitement crédible ces temps-ci, d'une disparition de l'espèce humaine elle-même, ce qu'elle serait capable d'accomplir aujourd'hui par ses propres moyens. Maintenant, sans être aussi radicale, une telle interruption, une telle crise du récit est non seulement pensable mais possible. En fait elle a eu lieu historiquement. Et elle a été pensée comme telle. Spécialement par Walter Benjamin, qui a fait de cette crise du récit un moment fondateur de notre modernité.

La possibilité d'une crise du récit s'adosse finalement à l'idée de Barthes nouant le récit à la vie, parce qu'une telle interruption relève justement du travail de la mort. Seule la mort peut mettre le récit en crise. Walter Benjamin parle en effet d'une rupture du récit liée à la guerre. Non toute guerre, mais la Grande Guerre qui a inauguré le 20^e siècle. Né dans les tranchées de la guerre de 14, baptisé dans le sang, sorti des abattoirs, malgré le bruit et la fureur de la première guerre mondiale – ou à cause de ce fracas assourdissant –, le 20^e siècle serait accouché dans le silence, un mutisme plutôt. A la différence de tous les autres. Jusque là, non seulement la guerre avait été un objet de récit, mais elle n'avait cessé d'en produire, imposant même, entre le fait d'armes mythologique, l'épopée, la légende ou la revue des désastres, un mode éminent et même originel du récit. On ne peut tenir pour rien que la première grande œuvre littéraire occidentale soit l'*Illiade* et l'*Odyssée* d'Homère, que le monument poétique fondateur de la civilisation occidentale ait été le récit d'une guerre, l'épopée de la Guerre de Troie. Durant des siècles et jusqu'au 19^e, le siècle des grands romans, il est clair que la guerre se raconte, qu'elle est un objet narratif et qu'elle donne matière à transmission. Le champ de bataille est un champ de paroles. Jusqu'à la guerre de 14.

Si toute guerre produit du récit, pour Walter Benjamin, quelque chose de la boucherie de la guerre de 14 va fermer les bouches. Certes, toutes les guerres ont engendré des souffrances et des drames, quelque chose pourtant semble avoir été en excès dans la guerre de 14 au regard des guerres du passé. Comme le note Freud dans ses *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*, alors que les hommes d'avant 14 avaient voulu oublier la mort, «l'éliminer de la vie», la guerre de 14 la ramène brutalement et à une échelle proprement inimaginable. En 14, personne n'est prêt pour l'hécatombe; et quatre ans plus tard, on compte près de dix millions de morts. Les massacres ne sont évidemment pas une nouveauté dans la guerre, pourtant on sait que, jusque-là, la maladie tuait plus que le combat. 14-18 sera le premier conflit où la mort violente est la première cause de la mort dans la guerre (la maladie tuera 1/6^e des combattants). Comme le disent Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker, la mort a changé de forme en 14 [Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker, *14-18, retrouver la Guerre*, Paris, Gallimard, 2000]. C'est aussi la violence qui atteint des niveaux jamais connus, causant, dans des moments de violence paroxystiques qui se sont allongés, passant de quelques heures à plusieurs semaines ou plusieurs mois, plus des dix millions de morts et près de trois millions de blessés. Les corps n'avaient jamais souffert autant et à une telle échelle.

Cela amène à souligner que ce n'est pas simplement le nombre inimaginable des cadavres qui doit pousser à parler d'une dimension industrielle, proprement inhumaine de la guerre de 14. C'est qu'il y a le fait que cette guerre n'est plus une guerre des sujets. Les sujets sont dissous dans la chair à canon qui est une chair collective, sans nom. Le sujet, l'individu disparaît dans le charnier. Pas de figure, pas de héros, sinon anonyme. Si la notion d'armée emporte de soi-même une égalisation dans une foule, avec la technologisation des armes, on atteint à une déshumanisation de la bataille qui n'avait jamais été si entière auparavant. Le pouvoir de la technique devient dans cette guerre écrasant, qui ramène les combattants à être tour à tour les servants asservis et les victimes de cette technologie meurtrière. En cela la guerre en elle-même semble marquée d'un certain anonymat, dès lors que les soldats y sont réduits à l'état de chair à canon. On peut en effet dire, avec tout l'humour noir qu'on voudra, que les sujets sont exclus deux fois, exclus réellement par la guerre et exclus symboliquement de la guerre. La guerre de 14 aura été le premier triomphe de la mort industrielle, du massacre de masse et des charniers. On ne compte plus et on ne nomme plus. Premier triomphe de l'anonymat, dont l'invention française du Soldat inconnu est le symptôme perpétué.

C'est peut-être à cette anonymation, cet effacement, cette quasi forclusion des sujets qu'est suspendue l'impossibilité de la parole qui engendre cette crise de la narration. Le psychanalyste dirait qu'il n'y aurait pas de guerre sans discours, pour souligner que la guerre serait une modalité du lien social, et non un pur déchaînement d'agressivité, une sorte de fait de nature. Il y a bien une crise du lien social dans la guerre de 14, engendrée, on le sait désormais, par un aveuglement des élites européennes. La nouveauté que souligne Walter Benjamin, c'est que du désastre

de cette guerre, de cette souffrance, de cette violence élevée à une dimension industrielle, va sortir pour la première fois le mutisme des hommes. Ils vont rentrer du front sans mot, incapables de raconter ce qu'ils avaient vu [cf. « Le narrateur – Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov »]. Ni raconter, ni se raconter, le récit cesse. Il serait devenu impossible de raconter une histoire. La narration aurait été désintégrée par cette Guerre, dans cette Guerre. « N'avions-nous pas constaté, après l'Armistice que les combattants revenaient muets du front, non pas plus riches, mais plus pauvres d'expérience communicable ? ». Les soldats étaient tous des Gueules Cassées qui avaient perdu leur langue. Shoshana Felman conclut : « Ce qui avait émergé du torrent de destructions, du tonnerre des explosions, c'est le mutisme ». Le 20^e siècle s'ouvre avec une crise du récit. La guerre comme telle, toute guerre, si elle est toujours traumatique, ne met pas toujours le récit en crise. Benjamin élèvera cette impossibilité de parler en symptôme des temps modernes. Ici le silence des sujets porte le silence du monde, un silence narratif rempli du bruit et de la fureur de la première guerre mondiale. C'est-à-dire que, si on suit Barthes, si on veut rester fidèle à sa thèse sur le récit, il faudrait défendre que la perte du récit devient un suspens de la vie elle-même. Une question du coup se pose sur le point de savoir quelle forme aura pu transmettre ce silence de mort ? Là donc où Barthes liait le récit à la vie, la réflexion de Benjamin sur la crise de la narration apparaît comme la pensée d'une sorte de travail de mort sur le récit. Question moderne, elle se montre d'autant plus cruciale que le 20^e siècle va être traversé par un autre silence, plus fondamental encore, celui de la Shoah. Un silence dont il faudra attendre la sortie d'un film, *Shoah* de Claude Lanzmann, en 1985, pour en sortir – sans pour autant penser que la Shoah serait entièrement dicible. Pour reprendre à Benjamin la notion de *narrateur*, on peut dire qu'il envisage avec la guerre de 14 la possibilité d'une histoire sans narrateur, un pur réel. Ce qu'accomplit Lanzmann dans *Shoah*, en faisant parler les témoins, en les amenant à dire ce qu'on n'avait jamais dit, en permettant à des sujets de dire ce qu'ils ne pouvaient pas dire, ce qu'ils ne savaient pas pouvoir dire, c'est en somme de réintroduire des narrateurs dans le réel d'une histoire silencieuse. Ici, c'est le cinéma qui va prendre en charge et transmettre le silence des chambres à gaz. Maintenant, au-delà même de la question de savoir ce qui aura pu se transmettre des chambres à gaz, certains en seront venus à s'interroger sur la possibilité même du récit, de tout récit après elles, ouvrant ainsi à l'éventualité que les chambres à gaz aient engendré une crise générale, finale et définitive du récit.

La série ne témoigne pas de la permanence du récit selon Barthes, elle ne témoigne pas non plus d'un silence selon Benjamin. Elle témoigne d'une autre crise, de la perte des repères, d'un effondrement des symboles qui fait qui fait dériver le monde depuis quelques temps. Une telle crise implique aussi la mort, qui ne cesse de passer à l'acte, comme massivement le 11 septembre. Cela ne conduit cependant pas à la suspension du récit. Si la crise du monde opère une mise en crise du récit, elle ne le tue pas, elle est à l'œuvre dans son éclatement.

La série serait le martyr de cette crise.

Récit du monde, récit du sujet

Pour Barthes, le roman ou le mythe avaient en commun d'être des supports du récit comme tel, d'un récit universel. Pour la psychanalyse, le mythe et le roman seront reçus en tant que "supports" d'un "récit" du sujet. Lacan y ajoutera encore une autre forme, le tableau, sur laquelle on reviendra. En sorte qu'à la séquence protéiforme barthésienne va faire pendant une séquence lacanienne des formes où le sujet a à se repérer. On voudra bien admettre que c'est bien là le propre du psychanalyste dans son travail, que de repérer dans les formes multiples que peut prendre le discours de l'inconscient, entre la parole, le rêve, le symptôme, l'acte manqué, le mot d'esprit ou le lapsus, tout ce que Lacan nommera les *formations de l'inconscient*, ce qui fait récit du sujet.

Maintenant, le récit universel de Barthes invite à penser la place d'un récit qui ne serait pas "individuel". En bref, il s'agirait d'envisager la possibilité d'un récit non comme récit d'un sujet, mais comme "récit du monde".

Soustraire les formes artistiques à la psychologie individuelle, indépendamment d'autres interprétations éventuellement plus noires de sa doctrine, c'est en un sens ce à quoi a pu s'employer Aloïs Riegl, historien d'art contemporain plus ou moins de Freud, autrichien comme lui, qui a entrepris de regarder les formes comme l'expression d'un "Kunstwollen", d'un *vouloir artistique* qui, par delà la personnalité de l'artiste, pouvait manifester l'esprit d'une époque, d'un peuple à un moment de son histoire. Arracher le récit à la sphère de l'intime (pensée, il faut bien le dire, comme étroitement et pesamment psychanalytique), c'est aussi ce à quoi à certains égards se livre Deleuze quand par exemple il mesure la puissance de la littérature américaine à ce qu'un écrivain s'y montre capable de raconter ses propres souvenirs comme ceux d'un "peuple universel" [*Critique et clinique*, 1993, p. 14]. Faire en sorte de découvrir "sous les apparentes personnes la puissance d'un impersonnel", c'est l'œuvre supérieure que Deleuze assigne à la littérature. En bref, on pourrait dire qu'il s'agit pour Deleuze d'arracher l'art à la sublimation – ce qui, à ses yeux, revient à le soustraire aux mains baladeuses et débiles de la psychanalyse.

Reste que pour la psychanalyse aussi, la question se pose. Disons en termes d'un au-delà de la sublimation. Elle se pose à la psychanalyse parce que l'art d'aujourd'hui la pose. Serait-il possible de concevoir l'existence de formes, d'œuvres, de récits qui exprimeraient non pas l'âme d'un homme, pas l'âme non plus d'un peuple, mais, disons, l'âme du monde? Ou bien le *Zeitgeist*, l'esprit du temps? Ou le malaise dans la civilisation? Par là, on mesure que l'enjeu de l'art demande à se reformuler pour la psychanalyse elle-même. Jusqu'ici, la question de l'art n'avait pu se poser, en effet, qu'en termes de sublimation, c'est-à-dire dans la supposition que la chair intime de toute œuvre était faite du plus intime d'un sujet, tissée des souvenirs, des fantasmes, des désirs de son auteur. Quand on voit le présent de l'art, une autre question s'impose, tranchante : et si les œuvres n'étaient pas sublimes mais symptômes? Jadis les œuvres s'offraient à faire oublier dans les hauteurs du sublime les désordres du monde et les douleurs de la vie. Fonction consolatrice

de l'art au malaise dans la civilisation. C'était l'idée de Freud. Aujourd'hui, l'art se fait comme un devoir d'exposer le malaise de la civilisation dans les musées, de nous le jeter à la tête. Les œuvres ne sont plus sublimes et elles ne consolent de rien; au contraire elles heurtent. Dans les musées, au lieu de distraire du réel, l'art tente de nous réveiller au réel. Pas sublimation de l'humus intérieur d'un sujet mais symptôme du monde?

Une telle question flambe aujourd'hui, elle ne peut laisser les psychanalystes tranquilles. Elle laisse en même temps entière celle de penser que l'œuvre implique néanmoins un sujet. Pour le dire autrement, est-il possible de résoudre l'équation impossible de l'œuvre tendue entre singulier et universel, entre subjectivité et monde?

Comment, par-delà le mécanisme élémentaire d'une identification où on vient se reconnaître dans un autre et identifier l'autre à soi, une œuvre peut-elle passer de l'expression d'une âme singulière à celle du monde et du "peuple universel" dont parle Deleuze ? Par quelle magie une histoire qui se passe chez Faulkner dans le Comté de Yoknapatawpha (Mississippi), véritable trou du cul du monde (mais vrai lieu de fiction), donne-t-elle le sentiment de se dérouler sous le ciel du vaste monde? Il ne s'agit pas de se livrer à l'analyse de l'œuvre d'un écrivain ou de décortiquer une technique d'écriture, simplement de laisser place à ce fait, qu'il y a des œuvres où la singularité se déploie aux dimensions de l'universel. Comme si une goutte d'eau venait à contenir le monde.

De la même façon, comment les aventures d'une équipe de policiers aux prises avec une bande de trafiquants de drogue, une histoire qui met en scène des personnages absolument dessinés qui s'affrontent dans les rues d'un quartier pauvre de Baltimore, peuvent donner au regardeur d'ici ou de là le sentiment que bien sûr ça parle de Baltimore, mais aussi de l'Amérique, mais aussi bien de sa ville à lui, de sa vie, de son monde, du monde en somme ? C'est, on le sait, ce à quoi parvient magistralement *The Wire* qui, en cinq saisons et soixante épisodes, raconte finalement la transformation d'un trafiquant en capitaliste. Dans ce récit, aurait pu dire Deleuze, les singularités s'élèvent à la "puissance d'un impersonnel qui n'est nullement une généralité, mais une singularité au plus haut point", sorte d'oxymore d'une singularité universelle.

Bien entendu, on n'a pas attendu la série pour y atteindre, toute la grande littérature, toutes les grandes œuvres, tous les grands récits accomplissent ce mystère alchimique de métamorphoser le singulier en universel. Ce que la série comporte, c'est de s'offrir comme la forme de cette métamorphose aujourd'hui, quand le monde et les formes du récit sont en état de crise permanente.

Cette question de la série, de la correspondance d'une forme au réel, d'une forme qui ferait le récit en éclats d'un monde éclaté, non seulement se pose par elle-même, mais d'autant plus qu'elle vient en regard de la passion moïque qui a saisi aujourd'hui le récit littéraire. Le triomphe de l'auto-fiction où s'abîme le roman serait un symptôme de la crise, mais comme défaite : se raconter comme signe d'une impuissance de la littérature à dire le monde. C'est en quoi, je l'ai suggéré, la

série télévisée, dont on mesure d'ailleurs combien elle est de plus en plus "écrite", de plus en plus "littéraire", de plus en plus narrativement complexe, s'offrirait comme une issue de la littérature, pour la littérature, la réponse au naufrage du roman égaré dans les brumes de l'auto-fiction. Si l'objet n'est pas ici d'y répondre, la question, je l'ai dit, mériterait d'être posée : et si la série était ce qui vient sauver aujourd'hui le roman?

Par là, la série pourrait se concevoir comme le roman du monde.

En même temps, si on invoque sa puissance d'impersonnel, on pourrait avoir l'idée que, plus que du roman, la forme série se rapprocherait de l'épopée, que Barthes inscrit évidemment dans son énumération des formes du récit. Une épopée moderne, ayant pour arrière-fond l'époque et le monde, et mettant en jeu le "peuple universel". Si on attribue à la série une dimension d'épopée, il faudrait lui supposer une puissance fondatrice. Hegel parlait de l'épopée en termes de "Bible d'un peuple". Pour être la forme de l'informe du monde, point de vue et image du désenchantement du monde, la série serait la Bible d'un peuple désenchanté, sans doute pas pour le réenchanter, mais le confronter au contraire au réel.

La série, épopée du monde.

La série, le tableau

Il faut aller plus loin. Parce que, quand on parle de "peuple universel", il faut entendre le sujet, c'est-à-dire tous les sujets, c'est-à-dire chaque sujet, le sujet étant de droit universel, et éternel. Si la série doit être mise au rang des formes deleuziennes susceptibles de faire le récit d'un "peuple universel", j'ai dit qu'elle nous met, comme toutes les autres formes, face à une équation à résoudre, celle d'un paradoxe ou de l'oxymore d'une forme impersonnelle et universelle qui serait en même temps singulière, qui ferait le récit du monde en parlant à chacun, voire de chacun.

La résolution de cette équation, de ce paradoxe oxymorique me semble à trouver chez Lacan. Elle tient aussi dans une forme, soit le tableau, dont j'ai parlé, mais cette fois dans la définition spécifique qu'en donne Lacan.

Le tableau, on l'a vu, faisait lui aussi partie des formes du récit déclinées par Barthes. Maintenant, s'il s'agit de penser le tableau comme paradigme de l'oxymoron du récit, il faut faire place à la définition que Lacan en donne en 1964 dans son séminaire, un peu avant l'article de Barthes. Il en parle comme "*la fonction où il appartient au sujet de se repérer comme tel*" [Séminaire XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*]. Avant même de songer à donner un sens délié à cette idée de *fonction* où le *sujet* a à se *repérer*, ce qui frappe en premier lieu, c'est qu'à l'inverse de regarder le tableau comme la représentation de quelque chose, du monde, d'un paysage, d'un objet, d'une histoire, Lacan ne s'occupe que d'y voir la marque du regardeur, du sujet. Retournement du tableau sur le sujet voyant.

En deuxième lieu, avec cet énoncé d'allure abstraite, logicisante, topologique, le tableau semble assez loin de l'odeur de térébenthine, assez loin de la figurabilité, de la peinture. En même temps, je dis *semble*, parce que tout en vérité découle ici d'une réflexion rigoureuse, sérieuse, sérielle de Lacan sur la construction perspective. Enfin, cette définition d'allure abstraite, logicisante et topologique, qui ne paraît pas pouvoir se ramener à la dimension du voir, ne paraît pas plus pouvoir se ramener à celle du dire. On semble en deçà de toute question de récit, et même de toute parole. En fait il s'agit d'autre chose. Pour aller au vif de l'affaire, la question du tableau répond pour Lacan à celle de situer le rapport du sujet au monde. La place du sujet dans le monde. En deçà du voir et du dire, il est question ici de place. Il ne faut pas perdre de vue que ce qui occupe ici Lacan c'est le discours analytique, il s'agit de faire entrer le tableau comme un genre de concept de la psychanalyse. Et c'est en tant que "fonction" topologique qu'il va s'y inscrire, comme cette structure fondamentale où se repère la place du sujet dans le monde. En ce sens, le tableau fait série avec les formes freudo-lacaniennes du récit, du mythe et du roman comme formes du sujet, avec le "roman familial" freudien et avec la version du mythe forgée par Lacan comme "mythe individuel".

Je dirais que la série est le tableau du monde. Et à ce titre le sujet peut s'y repérer. Pour comprendre ce qui est en question, je dirais qu'il faut penser la définition lacanienne du tableau comme double, d'un côté albertienne, de l'autre sartrienne. Le socle pour lui de la notion de tableau se situe chez Alberti, qui, dans son *De pictura* de 1435, va théoriser le tableau en définissant les règles de la construction perspective. Il faut apercevoir dans la définition lacanienne du tableau ce qui implique la théorie albertienne, perspectiviste du tableau comme fenêtre ouverte sur le monde – j'ai montré ailleurs que *l'istoria* sur quoi ouvre le tableau chez Alberti est en vérité le récit du monde, ou le monde comme récit [*Fenêtre, chroniques du regard et de l'intime*, Verdier, 2004]. Le tableau comme fenêtre sur le monde implique chez Alberti le sujet comme projection géométrale, projection centrale du point de vue dans le point de fuite. Le tableau comme "fenêtre ouverte par laquelle je puisse regarder [le monde]" (il faut donc souligner toute la portée ici du *je*), c'est à partir de là qu'il faut interroger le tableau lacanien comme "fonction où il appartient au sujet de se repérer comme tel". Voilà pour la composante albertienne du tableau lacanien.

Pour ce qui est de sa part sartrienne, elle y fait suite. Il faut partir du fait que la théorie du tableau chez Lacan appartient à sa doctrine du regard. Celle-ci est fondée de la schize de l'œil et du regard : le sujet voyant est un sujet regardé, de sorte, au terme, que voir, ce serait ne pas voir qu'on est vu (laissons là les adhérences merleau-pontyennes du regard lacanien). Cette schize emporte une division du sujet en même temps et indissolublement spectateur du monde et dans le monde, sujet et objet. Le sujet est dans le tableau.

Par là Lacan livre finalement dans sa théorie du tableau la doctrine "structurale" de l'engagement sartrien. L'engagement chez Sartre n'est pas à concevoir dans une acception étroitement politique, militante, une décision du sujet de s'impliquer ou

non dans les affaires du monde. L'engagement présuppose en fait que le sujet *est* engagé, qu'il le veuille ou non, qu'il est présent, impliqué dans le monde. Finalement, dans sa définition, Lacan fait comme analyste la seule offre éthique possible au sujet : pas de liberté de choix de s'engager ou non, ce que l'analyse lui propose, c'est de pouvoir "se repérer", c'est-à-dire de repérer que, dans le monde, il y est, de toute façon, "comme tel", qu'il est dans le tableau. C'est là le choix éthique. Choisir l'analyse, c'est choisir de savoir quelque chose de cet engagement. Proposer au sujet de savoir quelque chose de sa propre schize, de ne pas fermer les yeux sur le fait qu'il est regardé, qu'il est dans le monde. La psychanalyse offre donc au sujet une sorte d'issue de vérité à la Belle Âme, ne pas le laisser croire qu'il peut n'être que spectateur du monde. Cela amène à une sorte de retournement final assez amusant, à savoir qu'en voyant le tableau comme paradigme de la théorie sartrienne de l'engagement, la doctrine sartrienne de l'engagement se révèle aussi bien elle-même, au bout du compte, une sorte d'application de la doctrine lacanienne du regard. Un pourrait, à l'inverse, poser que la doctrine lacanienne du regard prend elle-même une dimension politique. Ce serait sa portée sartrienne.

Une fenêtre ouverte sur le monde où le sujet peut se repérer comme tel. C'est ainsi que le tableau devient la solution à l'oxymore. Toute grande œuvre d'art manifeste l'âme du monde et l'âme du sujet universel, de tous les sujets, de chaque sujet.

C'est ainsi que sont les grandes œuvres d'art, c'est ainsi qu'il va des grandes séries. Par là, on dira que toute grande œuvre est un tableau.

C'est ainsi que la série devient tableau du monde où chaque sujet à a se repérer, repérer son engagement.

La série, le monde et moi

La série est l'âme du monde, elle expose notre monde, c'est-à-dire la crise du monde. Ce qu'elle montre des sujets ? Quelques traits peuvent s'aligner.

La série est une forme du monde mondialisé, la forme mondialisée du monde mondialisé. Elle tend par nature à une position de monopole. C'est vrai de chacune d'elles. On n'est pas dans la configuration d'une offre diversifiée, ouvrant au spectateur un choix possible, le zapping général de la télévision : chaque série aspire à la conquête du monde, c'est-à-dire au marché universel. Toute série vise à saturer les écrans du monde entier. Non seulement elles sont, certaines d'entre elles sont vues par des dizaines de millions de spectateurs, mais la tendance est de faire qu'elles soient vues par tous partout en même temps. On ne tolère plus de délai d'attente. La diffusion d'un épisode doit désormais être mondiale réellement, c'est-à-dire simultanée sur toute la surface de la terre. Afin de compresser le temps, de réduire au maximum l'écart entre la diffusion originale dans un pays donné et celle dans les autres pays, les autres fuseaux horaires et donc les autres langues, des chaînes comme Canal+ se sont doté d'un système j+1. La science et la technique

y ont donc leur part. La volonté de puissance de la série est liée au numérique qui rend possible non seulement une diffusion planétaire, mais quasi extemporanée. La puissance de la série est témoin de la puissance de la technique. Avec le film sur support film, un tel pouvoir ne pouvait même pas se concevoir. Ne parlons pas du livre. Quand on sait que les épisodes des *Experts* ont pu être regardés par 25 à 30 millions de spectateurs en moyenne, on peut imaginer que bientôt une série soit vue par tous les spectateurs du monde en même temps.

La série semble accomplir pour son compte et par elle-même la globalisation. C'est-à-dire dire que les distances, les frontières, le temps et les langues en tant que plusieurs sont abolis. Par là elle confronte à quelque chose d'absolument inédit. Mais dans sa fragmentation essentielle, la série semble répondre d'une globalisation d'un monde non global. Étonnant finalement comme on parle de mondialisation dans un monde qui n'est réellement pas mondialisé, unifié, Un, mais infiniment multiple. Le monde globalisé d'aujourd'hui, c'est la globalisation d'une infinitude de microsphères. Les microsphères, c'est nous. C'est ce que figure à l'évidence les spectateurs des séries chacun devant son écran, mais bien sûr aussi, d'abord, le réseau de la Toile qui ne relie que des Uns séparés. Le monde est une pluralité de mondes, l'humanité une poussière indénombrable de Uns-tout-seuls, une ruche – en un mot : un monde Sloterdijk. Il est structuré comme une écume, un agrégat de bulles. Le monde, c'est l'écume du monde. La série multiple, fragmentée, indénombrable est la forme de la ruche du monde où chaque sujet bourdonne dans sa micro alvéole.

La mondialisation de la série nous met donc sur la voie du marché. Parce qu'elle y est. On pourrait dire qu'elle nous met sur la voie de l'universel parce que, si on y pense, le marché pourrait bien être la seule forme de l'universel aujourd'hui. Ne serait-ce que par ses moyens de production et de diffusion, la série ne s'excepte pas, elle appartient au marché. Elle est même un produit majeur du marché. Autant dire en passant qu'un autre trait marquant de la série est que la frontière entre culture, commerce et industrie y est effacée, quelle que soit le niveau de qualité d'une série. Elle est un produit. C'est un fait, tout objet, toute production aujourd'hui est un produit. Les discours indignés et autres protestations vertueuses qui se font entendre autour des rapports de l'art et de l'argent ne sont plus de saison. Non seulement c'est trop tard, mais quand on parcourt l'histoire de l'art et des artistes, en remontant assez loin, on peut vraiment se demander s'ils l'ont jamais été, si l'art et l'argent ont jamais été opposés ou simplement disjoints.

Quoi qu'il en soit, la série est clairement un produit industriel, en cela elle est une forme de ce temps.

Du coup, dans un monde soumis à la loi de la consommation, à l'impératif de la consommation, quand tout nous pousse à consommer, à jouir, la série, comme tous les objets du marché, c'est-à-dire comme tous les objets, s'impose sur un mode addictif. La publicité dont l'importance croissante tient à ce qu'elle est l'agent de la consommation intensive, le pousse-à-jouir, se montre finalement une vaste incitation à l'addiction. Tout, aujourd'hui, comme le soulignait Jacques-Alain Miller, prend un style addictif.

La série n’y échappe pas. Cela manifeste d’une autre manière ce qui de la série résonne avec l’époque, au-delà de la sérialité ou plutôt avec elle, à savoir par sa production et ses modes de consommation. Parce que la série n’est pas seulement accordée à ce temps par la forme fragmentée, elle l’est encore par sa nature à la fois de produit et d’objet. Comme produit, la série suppose une production de masse. On produit des séries en grandes séries. Cela implique une saturation possible du marché. Et comme objet, la série prend cette dimension addictive qui frappe toute consommation. Soit la conduite des regardeurs de séries. Non seulement il y a une addiction aux séries, mais il faut remarquer que c’est la série elle-même comme forme qui pousse à l’addiction. Le cinéphile peut voir beaucoup de film, le cinéma n’induit pas une addiction. Avec la série, on est au bord de la crise toxicomaniaque. Du coup, les américains ont dû inventer un terme pour caractériser cette pratique toxicomaniaque nouvelle, ils parlent de *binge-viewing*, ou de *binge-watching*, formules calquées sur le *binge drinking*. C’est au point qu’on peut prédire que comme l’alcool, la cigarette ou le jeu, la diffusion des séries s’accompagnera très vite de la mention “Nuit gravement à la santé”.

Il n’est en ce sens pas étonnant que de nombreuses séries mettent en scène la drogue. Par exemple *The Weed*, créé par Jenji Kohan en 2005, avec l’exquise Mary-Louise Parker, où toute l’histoire tourne autour d’une production domestique de cannabis. Dans une telle série, la trame et le déroulement de l’histoire ne sont pas commandés par la psychologie des personnages mais par un objet et le commerce de cet objet. En ce sens, les séries sur la drogue s’accordent à la forme du réseau, qu’implique aussi bien la production que la distribution. Quelle que soit l’échelle, du local à l’international, il y a l’image d’une société en réseaux. J’ai évoqué *The Wire*, qui sur l’ensemble des cinq saisons raconte l’ascension d’un trafiquant de drogue au rang de capitaliste, passant ainsi de l’ombre des rues aux lumières de la ville, les lumières les plus officielles de la ville.

On pourrait aussi parler de *Breaking bad*, d’autant plus que cette série raconte l’histoire d’une crise intérieure sur fond de crise sociale : comment un gentil et brillant professeur de collège, bon père de famille de surcroît, confronté au réel de la crise économique, sous la forme de la paupérisation des enseignants de l’école publique, et aussi à une crise physique, à la maladie, devient, avec l’aide d’un ancien élève, producteur, fournisseur de drogue, et aussi criminel.

La récurrence du thème de la drogue dans les séries, pour refléter sociologiquement l’extension réelle du trafic, l’existence d’une économie parallèle mondiale gigantesque, s’éclaire en même temps du fait que, dès lors que dans la société actuelle tout prend un style addictif, la drogue apparaît le paradigme de tous les objets, de tous les commerces, et, comme dans *The Wire*, les réseaux de trafiquants deviennent une image de la vie sociale et du marché capitaliste. Tout cela décrit autant de crises. Crise de l’objet qui se multiplie infiniment et nous appelle à une consommation effrénée, à une jouissance illimitée. C’est la crise de la pulsion qui s’ensauvage. Rien ne la borne, rien ne l’arrête, tout au contraire y pousse, tout l’appelle, tout la suscite, tout encourage à une jouissance sans frein, sans limite.

Tout cela va de pair avec le triomphe de la ville dans les séries. La ville c'est la ville-monde. On sait bien que l'Amérique est une nation par elle-même fragmentée, en états, en villes, mais d'abord dans son peuple qui est bien moins réuni dans un soi-disant *melting pot* qu'éclaté dans un *salad bowl* qui est la salade des communautarismes. Bien sûr, toutes les grandes séries américaines parlent de l'Amérique. Mais plus que de croire que la diversité des villes dans ces séries restitue une image de cette Amérique de peuples, de citoyens et d'états juxtaposés et non mêlés, fondus, il faudrait là encore concevoir qu'elle est une image de la fragmentation qui caractérise l'époque – multiplicité des villes, jetées comme les étoiles dans le ciel, bien plus que militairement alignées sur la *Star-Spangled Banner*. Mais peut-être, mais surtout, l'importance de la ville, qui devient parfois le sujet d'une série, comme Baltimore dans *The Wire*, Seattle dans *The Killing*, ou Chicago dans *Boss*, répond du fait que ce qui anime fondamentalement les séries, c'est la mise en scène de la jouissance, des jouissances, d'où la place centrale de la drogue. *The Wire* raconte en un sens la ville comme une topographie de la jouissance. Mais dans les séries en général, la ville est vue en premier lieu comme lieu de jouissance. C'est ce qui rend une série comme *Treme* (du même auteur que *The Wire*), d'autant plus passionnante. Parce qu'en racontant la reconstruction de la Nouvelle Orléans après le désastre de l'ouragan Katrina, désastre à la fois local et national, cette série montre finalement comment ce sont d'abord des corps qui réinvestissent la ville, autant dire les pulsions, les jouissances, sous forme de musique en premier lieu, et de danse, et d'alcool, et de nourriture. Autrement dit, comment La Nouvelle Orléans détruite, qui était une ville des jouissances, redevient La Nouvelle Orléans.

Finalement, il y a nécessité de penser l'addiction aux séries addictives sur l'addiction. Si la question de l'addiction est sérieuse par elle-même, pour faire de la série un objet de pensée honorable, on a manifestement besoin de recouvrir ce qui est la jouissance du regardeur du manteau de la dignité morne du sérieux, soit la suggestion qui a guidé ici d'y décrypter les traits du temps. Reste qu'il n'est peut-être pas utile de dissimuler la série sous le sérieux, parce qu'on trouve chez Lacan cette définition, que *le sérieux c'est le sériel*. Le sérieux c'est ce qui fait série. Rien donc ne serait plus sérieux que les séries. ●

POURQUOI NOUS AVONS BESOIN DE LA CRITIQUE ?

DANIÈLE COHN

Université de Paris I – Panthéon Sorbonne

On sait le lien étymologique qui noue la critique à la crise dans la Grèce antique, leur racine commune – le verbe *krinein* –, et l’emploi qu’en fait la médecine d’Hippocrate à Galien. Dans l’horizon médical, la crise appelle moins le jugement, qu’elle n’est la décision elle-même, ou plus exactement le moment décisif, critique, durant lequel le médecin ne doit pas intervenir, mais laisser faire la nature, c’est-à-dire ne pas modifier le processus en cours et attendre l’orientation que prend la maladie.

Notre conception actuelle de la crise ne renvoie pas exactement à cette origine grecque et l’utilise au registre de la métaphore. La crise est pour nous un état, une caractéristique de notre société, du monde globalisé auquel notre société appartient et de nos vies individuelles. Le moment décisif s’éloigne, recule et les interventions se multiplient, sont requises pour résoudre, collectivement et individuellement, la multiplicité des crises auxquelles nous nous affrontons. Nous ne lisons plus les traités de médecine antique, nous sommes bien plutôt des lecteurs du philosophe Paul Ricœur, qui s’appuie sur les analyses de l’historien allemand Reinhart Koselleck, développées dans deux ouvrages, *Kritik und Krise*, traduit en français sous le titre *Le règne de la critique et Futur passé*¹. Autre contexte historique et théorique, donc même si le renvoi à l’étymologie grecque reste un passage obligé, une nostalgie peut-être d’un cosmos dans lequel l’ordre prime sur le chaos. Koselleck fait sien le déplacement du médical au politique que Rousseau avait mis au cœur du *Contrat social* et analyse la crise politique au siècle des Lumières dans une articulation de la crise et de la modernité. Paul Ricœur reprend et discute cette question dans une conférence donnée à Neuchâtel en 1986 intitulée « La crise : un phénomène spécifiquement moderne » (Ricœur, 1988, 1).

« La question qui nous a fait choisir la notion de crise comme thème de nos réflexions est sans doute celle de savoir si nous vivons aujourd’hui une crise sans précédent, et, pour la première fois dans l’histoire, non pas transitoire, mais permanente, définitive. Ainsi posée, cette question met en jeu le sens que nous attribuons à la modernité: est-elle elle-même un phénomène sans précédent et excluant tout retour en arrière? La modernité est-elle une cause de la crise généralisée? Ou bien assistons-nous à une crise de la modernité elle-même ? ».

¹ R. Koselleck, *Le règne de la critique*, Paris, Ed. de Minuit, 1979. *Le futur passé, contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Ed. de l’Ecole des hautes études en sciences sociales, 1990.

² Martin Heidegger, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. fr. Wolfgang Brockmeier, Paris, Gallimard, 1986. La première version de la conférence *De l'origine de l'œuvre d'art* date de 1931-32, a été prononcée en 1935, puis a été reprise, remaniée par l'auteur et publiée en 1949.

³ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. fr. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974, rééditée 2011, publiée en allemand de manière posthume en 1970.

Crise et modernité donc, indissociables : un fait ? La crise alors serait un mode de vie, une structure, la forme de nos existences et de leurs horizons et non plus un temps particulier, où se joue une bascule entre aggravation et amélioration, jusqu'à la résolution. Cela signifierait qu'il n'y a jamais de sortie de crise, que la crise serait notre « révolution permanente ». Notre propos n'est pas ici de développer une nouvelle théorie de la crise. Il se situe explicitement et beaucoup plus modestement dans l'horizon de l'esthétique. L'esthétique est familière de la crise, des crises. Notre visée est de montrer que nous y aurions besoin de critique et pourquoi. Les dernières décennies du siècle écoulé n'ont eu de cesse de décrire un « malaise » dans l'esthétique, de formuler des adieux, de chroniquer une mort annoncée. L'idée d'un échec avéré de l'esthétique, au nom de l'Art ou des arts s'est installée sous l'effet d'une conjonction apparemment improbable. Le courant dit de l'esthétique analytique a trouvé un solide allié dans le courant post-heideggerien, déconstructionniste, que les théories de l'art sémiotico-structuralistes dans les quatre dernières décennies du XX^e siècle ont vivifié. La dénonciation d'un *Assujettissement philosophique de l'art* par le biais de l'esthétique, thèse développée avec un grand brio sophistique par Arthur Danto a ainsi pu faire écho aux réflexions épigonales sur *L'origine de l'œuvre d'art* de Martin Heidegger (Danto, 1993 [1981])². À relire quelques pages de la *Théorie esthétique* d'Adorno, un ouvrage paru dans les années soixante du siècle dernier, on prend la mesure du caractère apparemment fatal du diagnostic³.

« L'esthétique philosophique se vit placée devant l'alternative fatale entre une universalité bornée et triviale, et des jugements arbitraires le plus souvent déduits de représentations conventionnelles. (...) Par sa forme propre, l'esthétique semble tenue à une universalité qui aboutit à l'inadéquation aux œuvres d'art et, complémentirement, à d'éphémères valeurs d'éternité. La méfiance académique envers l'esthétique repose sur l'académisme qui lui est immanent » (Adorno, 1989, 462).

Même si Adorno relève malgré tout le gant, comme le font Croce, Pareyson ou Beardsley, car on écrit encore au XX^e siècle des « théories esthétiques », le verdict est sans appel. Prétentions universalistes, tonalité conventionnelle et conformisme, le sort d'une esthétique, si ce n'est de l'esthétique, car Adorno parle de l'esthétique philosophique, paraît ici scellé pour ce motif : l'esthétique philosophique ne produit aucune intellection de l'artistique. Les publications des dernières décennies du siècle dernier sont des variations sur le thème. Cette persistance dans le rejet, ne serait-elle pas le signe que l'esthétique est un cas exemplaire de ce qu'il en est d'une crise, de sa généralisation jusqu'à un état permanent tant l'argumentaire est récurrent. L'esthétique serait donc un modèle de la « modernité » et de la crise. Elle naît à l'époque des Lumières, en temps de crise, et son histoire est l'histoire d'une crise continuée. La chronique d'une mort annoncée ne date en effet pas du XX^e siècle. Elle est quasi concomitante de ses commencements et subit actuelle-

ment encore les suites de la mise en impasse telle que Hegel la réalise en fermant les chemins divergents ouverts par Baumgarten et Kant⁴.

Les critiques les plus fréquentes sont de deux ordres, mais se croisent autour de ce que dénonce avec force Adorno. La première est que l'artistique aurait échappé à l'esthétique de manière constitutive et originaire ; la *Critique de la faculté de juger* serait fautive, qui révèle si crûment l'absence de culture artistique de Kant, son désintérêt des œuvres. Il eût fallu une théorie psychophysiologique de la perception. C'est pourquoi on voit éventuellement dans la neuroaesthetics une solution aux impasses de l'esthétique en matière de perception. Les neurosciences pourraient à terme offrir un programme de naturalisation satisfaisant qui rendrait compte de ce que nous font les œuvres d'art. La seconde critique se réfère elle aussi à Kant, et plus précisément à l'impossibilité d'un jugement déterminant en esthétique, donc à la condamnation à une impuissance constitutive de l'esthétique à formuler un jugement artistique. Le remède envisagé est que l'esthétique devrait se transformer en théorie des arts. Mais le risque n'est pas mince. Car le projet d'une théorie de l'art est renvoyé au pronostic hégélien : l'art serait devenu « pour nous », modernes, réflexif, puisqu'il est « fini ».

« Sous tous ces rapports, l'art est et reste pour nous, quant à sa destination la plus haute, quelque chose de révolu. Il a de ce fait perdu aussi pour nous sa vérité et sa vie authentiques, et il est davantage relégué dans notre *représentation* qu'il n'affirme dans l'effectivité son ancienne nécessité et n'y occupe sa place éminente. Ce que les œuvres d'art suscitent à présent en nous, outre le plaisir immédiat, est l'exercice de notre jugement : nous soumettons à l'examen de notre pensée le contenu de l'œuvre d'art et ses moyens d'exposition, en évaluant leur mutuelle adéquation ou inadéquation. C'est pourquoi la *science* de l'art est bien plus encore un besoin à notre époque qu'elle ne l'était aux temps où l'art pour lui-même procurait déjà en tant que tel une pleine satisfaction. L'art nous invite à présent à l'examiner par la pensée, et ce non pas pour susciter un renouveau artistique, mais pour reconnaître scientifiquement ce qu'est l'art » (Hegel, 1995, 18-19).

Dans ce paragraphe fameux, Hegel règle une crise « régionale », celle de l'esthétique, et le fait en indexant les arts sur le rapport de la modernité. La modernité, en ce domaine, comme dans les autres, est conçue comme le règne de la science, cette *Wissenschaft* qui constitue le temps de la réflexivité, de l'évaluation. De la critique, il ne semble pas être question. En avait-il été question avant ? Nous y reviendrons. Cette absence est-elle le prix à payer de l'entrée dans la modernité ? La résolution hégélienne se situe du côté de l'après : après la fin de l'art, après la fin de l'histoire ; donc après la fin de la critique ? Or le romantisme dont Hegel est issu et auquel il a appartenu dans sa jeunesse a sonné l'heure de gloire de la critique. Il n'est que de relire l'essai de Friedrich Schlegel *L'essence de la critique*. Le fragment 117 résume la thèse : « la poésie ne peut être critiquée que par la poésie » (Lacoue-Labarthe et

⁴ Je me permets de renvoyer sur ce point à mon Introduction au volume *Textes clés d'esthétique, connaissance, art, et expérience*, avec Giuseppe Di Liberti, Paris, Vrin, 2012.

Nancy, 1978, 112-113). Une véritable assomption, semble-t-il. La critique est donc conçue en tant que partie prenante de l'œuvre d'art, un fragment du même rang que la poésie car elle relève de la poïétique au même degré, elle doit d'ailleurs par son écriture égaler la réalisation artistique. Walter Benjamin le soulignera dans sa thèse *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. « La critique romantique n'est en aucune façon un jugement ou une opinion sur l'œuvre. Elle est bien plutôt une formation, qui trouve certes dans l'œuvre l'occasion de sa venue au jour, mais qui, dans sa consistance et son maintien, n'en dépend absolument pas. Comme telle, il est impossible, principiellement, de la distinguer de l'œuvre » (Benjamin, 1986, 160).

Hegel s'inscrit sous ce patronage, lui accorde ainsi un rayonnement et une assise philosophique qui tiendra jusqu'à Heidegger. Il contribue cependant, par un passage à l'excès, à pousser la position romantique sur la critique vers ses limites, et la dépasse, selon nous, dans un geste liquidateur. Le philosophe mentionne l'évaluation de l'adéquation ou de l'inadéquation d'une œuvre d'art dans le rapport contenu-moyens d'exposition. Ce couple contenu-moyens d'exposition décrit l'idée hégélienne que l'art est toujours « habillage sensible de l'Idée », habillage qui se décline dans les trois moments de la détermination de l'art, symbolique, classique et romantique. L'art a sa part dans le développement de l'Esprit mais cette part est restreinte et appartient déjà au passé, nous l'avons lu. Aussi n'est-il pas étonnant que les critères de l'évaluation, et de l'analyse de l'adéquation soient hétéronomes, corrélées à une définition préalable et philosophique de l'art. Une réflexion sur la crise, une articulation crise-critique ne sont plus possibles. Le point de vue adopté est celui d'une histoire téléologique dans laquelle le développement est réglé par la certitude que les passages se font en quelque sorte sans peine, puisque la signification est préétablie et est assujettie à une finalité extérieure. Que le profit soit grand pour une histoire philosophique de l'histoire de l'art, dans le cadre d'une philosophie hégélienne de l'art, nous importe moins que ce point : l'impossibilité de la crise, la crise devenue absente, impliquent d'oublier la critique, à moins que le nouveau nom de la critique ne soit réflexivité, mais alors il s'agit d'une *Wissenschaft* et pas d'une « poésie », ni d'une œuvre. L'esthétique hégélienne s'éloigne d'autant de sa filiation romantique, elle la récuse ou révèle presque malgré elle que la voie romantique est sans issue.

De manière quasi contemporaine, puisque les *Cours d'esthétique* seront republiés en 1841, dans une édition complétée, Baudelaire tonne dans son salon de 1846 : « À quoi bon la critique ? Apprend-elle quelque chose ? ». Et la réponse du poète, défenseur de Delacroix, est limpide : elle n'apprend rien, ni à l'artiste ni au bourgeois, mais l'artiste n'est pas forcément son meilleur critique, l'œuvre ne contient pas toute sa critique possible, et le bourgeois n'en sait rien. Baudelaire donne alors un programme à la critique, le sien : « pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons »

(Baudelaire, 1976, 418). La légitimité de la critique n'est donc, à suivre Baudelaire, ni de questionner les conditions de possibilité du jugement (Kant et la philosophie critique), ni de produire une autre œuvre (les Romantiques allemands), ni de s'engager dans la réflexivité de la *Wissenschaft* (Hegel). L'enjeu de la critique c'est une justesse dans le temps de maintenant, celui dans lequel le critique vit. La justesse ajoutée le vrai et le bien, donne une tonalité à la connaissance comme à la conduite morale. Loin de tout subjectivisme ou psychologisme, elle permet d'articuler le vrai au sensible, et de définir autrement la critique, comme un régime croisé de la connaissance et des affects. Ce concept de la justesse ne peut être analysé de façon satisfaisante dans les termes de la psychologie : la justesse n'est pas une simple question, par exemple, ou pas seulement, de sincérité ou de sérénité. Elle ne peut pas plus être saisie dans les termes de l'analyse linguistique ou sémantique : la justesse n'est pas, ou pas seulement, la vérité, ou l'adéquation d'une représentation au réel. Elle ne peut l'être dans les termes de la morale : il y a une différence entre justice et justesse, même si l'adjectif « juste » est utilisé dans des contextes où les deux sont en jeu⁵.

Reprenons la formulation de Baudelaire : la justesse s'obtient par la conjonction de l'exclusif, disons de la voix singulière, qui sait choisir, a décidé, et de la puissance de l'ouverture, de la vue large. Ainsi la critique touche juste quand elle a un point de vue, et que l'exclusivité du point de vue ouvre des horizons. L'exclusif produit l'intelligibilité la plus grande, la largesse, pour emprunter à Jean Starobinski qui en sait un bout sur la relation critique, et sur l'histoire de la médecine⁶. On est loin d'une vue d'en haut que seul un être divin pourrait avoir, ce Dieu qui, selon Joyce dans *Portrait de l'artiste en jeune homme*, attribue à Dieu et à lui seul le pouvoir de « penser à tout et partout ». La position du poète Baudelaire est celle d'un critique d'art combattif, partisan, comme l'était Diderot, ou le sera Zola ; on remarquera que ces trois grands artistes écrivent des *Salons* et interviennent dans le monde de l'art, celui qui leur est contemporain. Une critique juste agit à chaud, elle est intempestive, c'est son inactualité qui en fait l'efficacité dans le « contemporain ». Si la position baudelairienne peut paraître paradoxale, elle est loin d'être intenable et change la donne romantique dont elle se sépare radicalement. Elle ne prétend pas continuer l'œuvre qu'elle critique par le supplément qu'elle lui constitue. Elle ne s'ajoute pas à une œuvre toujours ouverte à la multiplicité des interprétations qui la constituent peu à peu dans une temporalité indéfinie. Elle refuse tout autant l'autonomie de l'art. Baudelaire ne saurait faire sien le *Witz* de F. Schlegel qui dans une lettre à Schleiermacher abrège le titre de son essai : « *Sur le Meister de Goethe* » en *Uebermeister* comme si la critique était l'intensification de l'œuvre, sa *Steigerung*⁷. Schlegel considérerait les *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* « un livre absolument nouveau et le seul qui ne puisse se comprendre qu'à partir de lui-même ». Schlegel conjugue donc une poétique de la critique et l'autonomie de l'œuvre. La critique baudelairienne ne prétend pas tirer tout d'une œuvre dont l'autonomie serait le principe, et l'analyse formelle et structurale, la voie d'accès. Elle ne prétend pas plus à une perspective herméneutique. Elle fait fi du mirage

⁵ Nous renvoyons ici à notre ouvrage, *L'artiste, le vrai et le juste, Sur l'esthétique des Lumières*, Paris, Editions de la Rue d'Ulm, 2014.

⁶ Jean Starobinski, *Largesse*, Paris, Gallimard, 2007. *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1968, nouvelle édition augmentée, 2001. *Histoire de la médecine*, Lausanne, Rencontre, 1962.

⁷ Pour cette notion d'intensification, et une analyse du roman de J.W. Goethe, nous renvoyons à notre livre *La lyre d'Orphée, Goethe et l'esthétique*, Paris, Flammarion, 1999, trad. portugaise *A Lira de Orfeu, Goethe e a estética*, Porto, Campo das Letras, 2002.

de l'objectivité, y compris de l'idée que l'objectivité est garantie si la critique est seulement une explicitation, un dépliement de l'œuvre dont elle fait la critique. Baudelaire veut une critique « passionnée et partielle ». Aussi bien la critique n'a ni les mêmes contraintes que l'histoire des arts, ni donc les mêmes inquiétudes sur ses méthodes et le bien-fondé de ses enquêtes. Elle n'est pas et ne veut pas être une « science », elle n'adopte pas la position d'un tribunal devant lequel il y a comparution. La critique baudelairienne engage le sujet qui produit la critique car il est engagé par l'œuvre qu'il critique, par la conviction que l'œuvre déclenche et qu'il endosse dans l'exercice de son jugement. Le critique est mu par un *Eros* et par une affinité élective : ces deux forces lui garantissent que sa partialité sera exacte, vraie au sens où elle est rigoureuse, et impitoyable. C'est en cela qu'elle est « politique ». La critique fait des choix, et pratique la décision individuelle et non collective, en escomptant que la plus grande singularité – la sienne – atteint l'universel – un sens commun. Elle cherche à peser dans le monde qui est celui de l'œuvre et le sien, dans ce qui fait leur contemporanéité dans une réciprocité dynamique, qui ne prétend pas plus que l'œuvre faire consensus. Elle est pleinement action. Mais que dit le critique, comment le dit-il, avec quel outillage ?

L'action critique est conduite par le biais du langage. Quel langage est mis en œuvre par le critique pour écrire, parler, sur les langages symboliques et polysémiques dont sont faites les œuvres d'art ? L'activité artistique produit des formes, les soumettre à une relation critique revient à introduire une normativité qui joue de la distance et de la proximité, et assume le sens particulier – exclusif disait Baudelaire – de la donation de sens qu'est la critique. Sens à partir d'autres sens par le biais du langage donc. La justesse est alors mesurable à l'efficacité du dictionnaire établi par le critique, dictionnaire qui doit avoir un rapport nécessaire au dictionnaire inventé par l'œuvre. Affaire de traduction, de translation. L'autonomie de l'œuvre dont rêvaient les Romantiques, que Friedrich Schlegel a parfaitement définie dans son étude des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, et dont Benjamin a fait le cœur de la critique esthétique du romantisme allemand, attendait-elle son tournant linguistique, comme le pointe Rainer Rochlitz dans sa lecture si fine de W. Benjamin ? (Rochlitz, 2010).

Prendre le chemin de la justesse, de l'ajustement de deux voix l'une à l'autre, celle du commentaire critique à celle, première, de l'œuvre, implique de parcourir un double cercle herméneutique. La relation critique le décrit dans cette formulation heureuse : « Le texte n'a pu m'instruire que parce que je parlais déjà la langue que je m'émerveille d'écouter en lui » (Starobinski, 1983, 161). Le « je » prend donc le relais, tout naturellement, insensiblement. L'énonciation en première personne pointe le caractère dialogique de la critique. Les liens passent par la langue et la reprise de l'adresse qui est déjà le régime de l'œuvre. La critique implique une attention. L'attention travaille comme une écoute sensible à l'écrit, au visible comme au sonore. Elle fonde ainsi un apprentissage du dictionnaire singulier de l'œuvre, qui ne parle pas le langage ordinaire.

Que la critique soit une affaire de langue, ne signifie pas pour autant que l'on renonce au vrai. Roland Barthes consonne ici avec Jean Starobinski, ce qui est en l'occurrence de bon augure, puisque dans les années soixante- soixante dix, tout en partageant de loin l'idée que le critique a un lien fort avec la pratique musicale, ils n'avaient pas élevé la voix de la même manière, ni pour des objectifs identiques.

⁸ Jurgis Baltrusaitis, *Les Perspectives dépravées*, t.2 *Anamorphoses*, Paris, Flammarion, 2008.

« La mesure du discours critique c'est sa justesse. De même qu'en musique, bien qu'une note juste ne soit pas une note vraie, la vérité du chant dépend, tout compte fait, de sa justesse, parce que la justesse est faite d'un unisson ou d'une harmonie, de même pour être vrai, il faut que le critique soit juste et qu'il essaye de reproduire dans son propre langage selon « quelque mise en scène spirituelle exacte » (Mallarmé, préface à jamais un coup de dés n'abolira le hasard) les conditions symboliques de l'œuvre. Il faut que le symbole aille chercher le symbole, il faut qu'une langue parle pleinement une autre langue : c'est ainsi finalement que la lettre de l'œuvre est respectée » (Barthes, 1966, 73).

Le tournant linguistique rappelle que tout est langage, mais les jeux de langage sont réglés, ils ne peuvent faire n'importe quoi. Chaque jeu inventé doit avoir du sens, produire du sens. Roland Barthes compare la critique à une anamorphose, qui est une perspective « dépravée » et poïétique d'une forme nouvelle⁸. Le sens du commentaire critique s'articule de manière expressive à la forme de l'œuvre critiquée, comme l'anamorphose est une assumption, à partir d'une perspective première, d'une perspective seconde, dépravante, parce qu'elle applique d'une manière particulière les lois perspectives. Cette assumption n'est en rien fantaisiste. Elle doit tomber juste.

Face aux discours sur la crise, face aux prophètes du déclin, au « spenglerisme » ambiant, nous avons besoin de la critique. Car la critique ne peut être générale, globale, comme le sont les discours sur la crise généralisée, globale. La critique ne travaille pas par grands pans, par blocs, elle s'attelle au particulier dans ce qu'il a de singulier et module, ajointe, fait sonner autrement jusqu'à trouver une précision autant esthétique que morale. Qu'elle soit exclusive et politique est sa nécessité propre et la rend salvatrice. Pour ce faire, elle doit bien entendu être exemplaire. Nous avons vu comment son caractère exemplaire tient à sa justesse, une justesse que le tournant linguistique n'entame pas mais décline sur le mode d'une sensibilité à acquérir à l'exactitude, à la rigueur. Une telle critique s'avère un exercice qui aiguise le jugement, c'est-à-dire notre sens commun, que nous partagerons un jour, peut-être, si nous suivons la seule médecine de la culture qui vaille : l'exercice quotidien, individuel, qui nous rapproche, purgativement, de l'activité artistique, sans jamais prétendre l'égaliser ou s'y substituer. L'esthétique dans ses commencements, à l'époque des Lumières, se voulait une pensée de l'expérience humaine sous tous ses auspices, sensible, morale, intellectuelle. La critique en était l'outil, de Diderot au kantisme, elle devrait bien l'être à nouveau. ●

Bibliographie

- ADORNO, Theodor W. 1974. *Théorie esthétique*. Trad. fr. Marc Jimenez. Paris : Klincksieck.
- , 1989. *Théorie esthétique. Paralipomena. Théorie sur l'origine de l'art. Introduction première*. Paris : Klincksieck.
- BARTHES, Roland. 1966. *Critique et vérité*. Paris : Le Seuil.
- BAUDELAIRE, Charles. 1976. « À quoi bon la critique ? ». In *Salon de 1846. Œuvres Complètes*. Paris, Gallimard, La Pléiade : II, 417-419.
- BENJAMIN, Walter. 1986. *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Trad. par Anne-Marie Lang et Philippe Lacoue-Labarthe. Paris : Champs-Flammarion.
- DANTO, Arthur. 1993. *L'assujettissement philosophique de l'art*. trad. fr. de Claude Hary-Schæffer. Paris : Seuil.
- HEIDEGGER, Martin. 1986. « L'origine de l'œuvre d'art ». Les chemins qui ne mènent nulle part. Trad. fr. de Wolfgang Brockmeier. Paris : Gallimard.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 1995. *Cours d'esthétique*. Trad. par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck. Paris : Aubier.
- KOSELLECK, Reinhart. 1979. *Le règne de la critique*. Paris : Minuit.
- , 1990. *Le futur passé, contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris : Ed. de l'Ecole des hautes études en sciences sociales.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc. 1978. *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Seuil.
- RICŒUR, Paul. 1988. « La crise : un phénomène spécifiquement moderne ». *Revue de théologie et de philosophie*, 120 : 1-19.
- ROCHLITZ, Rainer. 2010. *Le vif de la critique*. Bruxelles : La lettre volée, t.I.
- STAROBINSKI, Jean. 2007. *Largesse*, Paris : Gallimard.
- , 1983 [1968]. *La relation critique*, Paris : Gallimard.

BREAKING DOWN AND BREAKING OUT: BECKETT'S 'ABSOLUTE LIMINALITY' IN THE THIRD AGE OF CAPITALIST TRAUMAS

PAULO DOMENECH ONETO

Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Departamento de Fundamentos

Beckett's 'Absolute Liminality'

What makes our times particularly traumatic? In what way can they be considered a by-product of capitalism in its contemporary stage? How can Samuel Beckett's (1906-1989) art – here mainly understood as a creation of language – respond to the traumas of our age and point to an escape from the civilization patterns of this capitalist society?

This paper intends to trigger off a discussion of just a few of those issues through a study of two of Beckett's texts in prose (*The Unnamable* and *Texts for Nothing*) and two plays (*Endgame* and *Happy Days*), all written more than fifty years ago.

The hypothesis at stake is that Beckett's texts not only offer a diagnosis of the causes of our modern / postmodern / hypermodern emotional stress but also provide a response to them, which paradoxically consists in pushing the limits of our world (called 'informational', 'communicational' or 'cognitive') in crisis still further. First point: there would be *three traumatic ages in capitalism*. The first age of traumas came with the first two World Wars, strongly marked by capitalism in its imperialistic stage according to Lenin's term (*Imperialism, the Higher Stage of Capitalism*, 1917). The second one would have come with the decolonization period (thus in Frantz Fanon's *The Wretched of the earth*, 1961), and the micropolitical upheavals of the 1960's. Finally, after the end of the geopolitical-ideological polarization (Soviet Union vs. Capitalism), we seem to have entered a third age,

which includes various factors: 1) ideological impasse of the Leftist movements; 2) growth of Islam conceived as a kind of counter-discourse of threat and/or resistance against the so-called 'values of Western societies'; 3) Post-Fordism – featuring the phenomena of outsourcing services and costs –, with an intensification of what French philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari have called *decodification and deterritorialization of flows* (*Anti-Oedipus* and *A Thousand Plateaus*, Capitalism and Schizophrenia I and II, 1972 and 1980).

Second point: Samuel Beckett presents both his characters and their means of dealing with reality as precarious ('breaking down') and also language-blocked, as if it were necessary to attain a *minimal* level in order to see beyond. The experimentation of limits is more than just an experimentation of human condition. It can also be connected with the capitalist subject, according to Deleuze and Guattari: 'capitalism tends with all its forces to produce the schizophrenic as subject of decodified flows (...), more capitalist than the capitalist and more proletarian than the proletariat' (Deleuze and Guattari 1972, 41). The so-called human condition is so depicted in terms that perfectly fit in the kind of subject that capitalism has been producing since mid-20th century. Far beyond the postmodern questions involving metanarratives, intertextuality etc., Beckett is in fact exploring the basic idea that experience is always reshaped by language, and by a decodified language to which capitalism has been evolving. In this sense, one can say that his efforts to test the limits of language are part of a strategy to cast us on the *liminal* (and minimal) zone – a zone from which another insight about our condition can emerge ('breaking out').

One can even say that Beckett's liminality is 'absolute' because it consists of a form of radical 'subtraction' (to use French philosopher Alain Badiou's terminology, *Beckett: l'incroyable désir*, 1995) leading towards extreme deprivation or precariousness. Once confronted with situations of physical-mental handicap, and with linguistic limitations to utter them, we (readers and spectators of Beckett) find ourselves in an uncomfortable position of impotence, which seems to go hand in hand with the experience of capitalism in its communicational era. Beckett's strategy is to make us reach a *point of no return* where compromising with old solutions and consolations is no longer possible. Or, at least, we cannot cling to them in good consciousness anymore.

Freud, Artaud, Beckett

What is exactly the general trauma of our times? What are its causes? How do they appear in Beckett's texts?

A provisional answer to these very broad and difficult questions can be found through a brief Freudian analysis of the concept of 'trauma' and a comparison between Beckett and another writer (Antonin Artaud) who undertook a similar descent into the hell of our limits.

Roughly speaking, in traditional psychoanalytic terms, a trauma results from the *breaking through* of powerful excitations to which our psyche responds with an ‘anticathexis on a grand scale’ (Freud 1953-1974, 29). ‘Cathexis’ is a technical term to designate the storage of emotional energy (quantities of excitation) necessary for the psychic apparatus to produce discharges and thus allowing a passage from one ‘threshold’ to another – a constant reinsertion of the pleasure principle in the domain of reality. If the level of cathectic energy is not high enough to react to a counter-investment, what is simply painful becomes traumatic. The development of anxiety is nothing but an anticipatory anticathexis whose function is to protect the whole system from trauma. From this point of view, to recollect painful events is fundamental to enabling us to attain a better balance of opposite drives (life and death). The repetition of a ‘bad’ excitation through memory triggers off an unpleasant feeling, but that is also the way the ego can be enriched by a combinatory operation of drive and repression which ultimately makes the psychical apparatus able to produce a retrospective discharge (act of mourning).

Even without discussing the shortcomings of what Freud calls the ‘principle of reality’ (spoiled by the dual model of his drive theory), one can say that a trauma always reveals the dead end of the pleasure principle. Any investigation of the causes of our modern / postmodern / hypermodern trauma should then start with an inquiry concerning the main goals that modernity under capitalism has assigned to itself and the way it deals with them, since they translate our idea of pleasure and how we attempt to make it real. The problem is not to know whether modern expectations can or cannot be fulfilled but rather to understand the degree of psychological flexibility that modern age is able to achieve.

It is in this context that the case of Artaud is instructive. Like Beckett, the French poet and playwright also looked for new forms of relationship with the world. What seems interesting, though, is that he not only suffered resistance but also tried to turn his own self into a stage for this conflict. His final verdict of modern Western civilization was finally quite tough. It appears in *The Theater and Its Double* through the affirmation that the ‘truly accursed thing’ is that we keep ‘dallying with forms, instead of being like victims burnt at the stake, signaling through the flames’ (Artaud 1958, 13).

In such a strong statement one finds the symptoms of modern trauma in the third age of capitalism. Human creations have lost their material, existential basis. They look rather arbitrary, unnecessary, and to a large extent *empty*. At a certain point in technological development the urgency for creating or receiving other people’s creations tends to disappear. In Nietzschean terms one could say that ‘Man’ has become unable to create his own values, for what he creates often remains weak in front of canonical forms preserved by habit. The trauma lies in the fact that modernity is also an age of information. The third traumatic age of capitalism is cognitive in the sense that there is the predominance of immaterial resources over other forms. It is true that more and more people have access to many different

sources of creation. But we *know* that all creations cannot *mean* much in terms of promoting substantial changes in our way of life. The 'system of objects' (to borrow sociologist Jean Baudrillard's expression) is always ready to take over any poetic creation. All significant changes remain individual, non-related, non-shared. All exchanges happen solely through a series of previous, controlled, predictable, and moral series of mechanisms. They can be close to the conventions of a religion for instance, but they can never be *mythical*.

The permanent modern negation or post(hyper)modern recycling of those created forms mentioned by Artaud is nothing but a reflex of our impotence to live them. To put the causes of the trauma in simpler terms: they derive from a mixture of self-satisfaction with what one has hitherto obtained in material terms and a deep conscious / unconscious disbelief that new creations can mean anything besides manipulation of the world. The causes for that can be related to a mix of *capitalistic narcissistic self-satisfaction* with what humankind has so far obtained in material terms, and to a deep conscious or unconscious disbelief that knowledge can mean more than just technological manipulation of the world (schizophrenic dynamics). We think of history as 'over', at least for the most part (Francis Fukuyama's thesis). We think that we know what knowledge is all about, precisely because of our blind confidence in history.

Some already know Artaud's response to this apathy concealed under historical agitation and craving for novelty. It basically consists of an attempt to renew the mythical sources of our language and actions. Through a radical experience involving orality and 'mise-en-scène', in literature and theatre, Artaud aimed to bring us back to the core of creation. His strategy is a strategy of transgression, to force the limits of what civilization has implicitly assigned to our spheres ('the realm of the possible') in order to reconcile man with life and allow him to make true sense. As already suggested, Beckett's reaction is different from Artaud's. Even if both artists raise the one and same issue of liminality, they do so in almost opposite although complementary ways. Instead of declaring an open war against writing or the formal usage of words, Beckett excels in creating a new type of interior monologue which stresses not only the hesitations of the narrator but also debunks its position of enunciating subject. Instead of the Artaudian effort to inscribe shouts and breaths into poetry, one finds a long syntax of variations based on enumerations and shifts in narration, which correspond to the two first language innovations mentioned by Gilles Deleuze (Deleuze 1992, 66).

Beckettian *language I* is a language of names (labels for objects). Its goal is to exhaust the very possibility of naming things (*exhaustion of reference*). Language II is a language of voices that tends to silence inasmuch as it strives for an impossible last word (*exhaustion of narration*). In both cases language relates to something exterior, objects and their combinations on the one hand, narrative voices and their flow on the other.

Language II is at stake in Beckett's *The Unnamable* and *Texts for Nothing*. But according to Deleuze, there is a third language that applies more to the plays. It is

a language of images whose limits are immanent, in the sense that its discontinuity is found through *complete exhaustion*. In *language III* words, voices and images are brought together within a disconnected space of pure intensities where everything seems to disintegrate. Instead of a theater of ‘cruelty’ based on the idea of an over-excitement of the audience’s senses (Artaud), one finds a theater of ‘crudity’ – the etymology being the same (from the Latin *crudor*) – where the spectator is rather puzzled than aggressed by permanent situations of suspension (*stasis*). In any case, the experience of a radical break is no less intense in Beckett than in Artaud, as my brief analysis of *Endgame* and *Happy Days* will hopefully reveal.

In short, Artaud’s violent assault (a true ‘breakthrough’) into the limits of the world is replaced by a different strategy. Instead, Beckett incorporates all linguistic, logical, ethical and political functions of our world and then proceeds to an exhaustive ‘testing’ of them. It is through these tests that a process of decomposition (‘breakdown’) finally takes place forcing us to go over our traumas with a different mind, offering an occasion for ‘mourning’. Yet, Beckett’s art is in no way less political than Artaud’s because of such incorporation. The minimal space created by an ‘exhaustion of the possible’ (to use Deleuze’s terminology again) can actually be understood in terms of what Italian philosopher Giorgio Agamben calls ‘camp’ – the hidden political paradigm of our times (Agamben 1998, 47). This paradigm depends on capitalism in spite Agamben’s generalization into history as history of exclusion.

The Unnamable and Texts for Nothing

In the period from 1947 to 1953 Beckett wrote three books that are nowadays considered, according to most of the critics, his highest achievement in prose fiction. The so-called trilogy includes *Molloy*, *Malone Dies* and *The Unnamable*. A similar principle of self-disintegration seems to animate the three texts. Yet, if in *Molloy* and *Malone Dies* we are confronted to the traumatic situations of a vagabond (Molloy) and a moribund (Malone), in *The Unnamable* something different occurs. The whole action takes place in the narrator’s mind. It is not even an action since the coordinates that would allow the reader to situate him have disappeared, as the first lines show: ‘Where now? Who know? When now?’ (U 3) As Maurice Blanchot observes, we never come to know who this tireless ‘I’ is, or what he is exactly trying to do. On the one hand, he keeps talking, arguing in a circular way, producing utterances without a proper beginning or end. On the other, he seems to be very concerned with the whole situation, he is quite demanding, starving for some kind of meaning (Blanchot 1979, 116).

Since the first page, the narrator is torn between saying something essential about himself and giving up, because after all he is not even sure about who is doing the talk: ‘I seem to speak, it is not I, about me, it is not about me’. (U 3) After admitting that the enterprise is hopeless and that he cannot speak, he paradoxically con-

cludes: 'And at the same time I am obliged to speak. I shall never be silent. Never'. (U 4) As the novel progresses this insurmountable narrative conflict only increases. As the narrator announces the presence of Malone and Molloy's voices inside his speech the tension attains a peak. The real conflict is between language and the self, the ultimate questions being: Who is talking behind the narrator? Can he say his self with words or not? If he cannot, why does he keep talking?

The safest point of departure to answer these questions lies in the narrator's comments on himself as subject of enunciation and enunciating subject. He decides to pay more attention to himself because he will be sooner or later reduced to it (U 15). This reveals the reason why he speaks. The goal is to say oneself. By speaking he will eventually find himself. However, he has already said that this is hopeless. Why does he keep talking then? Paradoxically enough, one can say that the narrator feels the obligation to speak with the voice of others in order to silent these very voices: 'I have no voice and must speak'. (U 26) It is a huge effort whose hidden goal is to conceal or to fix his emptiness as a subject, his lack of coordinates. Beckett points here to one of the problems of our times (*the absence of coordinates*) but does not provide any solution. On the contrary, he pushes the situation to a dead end. The narrator is lost, drowned, suffocated (U 170) by the worn out words that speak through him. That's all he got. He speaks to attain silence, to forget his own void. Nevertheless, this means that he is doomed to speak endlessly, to deal with this strange self of which he cannot know much.

If the 'I' of the narrator stops he will discover that there is probably no 'I'. He will find that the overwhelming murmur of others perseveres. He will be left with Mahood's voice, a master-voice (U 32). He will find emptiness. Mahood is a character who probably stands for a general voice ('manhood'): 'his voice is there, in mine, but less, less. And being no longer renewed it will disappear one day, I hope, from mine, completely. But in order for that to happen I must speak, speak'. (U 29) The disappearance of Mahood's voice would mean the triumph of absolute silence, the moment to be finally alone with his self. However, this is impossible precisely because the narrator needs to go on talking, trying to exhaust the words with words. The end of the novel shows the absolute limit attained. The narration shifts from the first to the second person in a futile attempt to encourage and find the narrator's self, a self that perhaps does not exist. We are in an impasse. Either he stops and loses his self in the void, or he goes on and loses his self in the middle of other voices.

You must go on, I can't go on, you must go on, I'll go on, you must say words, as long as they are any, until they find me, until they say me... perhaps they have said me already, perhaps they have carried me to the threshold of my story, before the door that opens on my story, that would surprise me, if it opens, it will be I, it will be the silence, where I am, I don't know, I'll never know, in the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on. (U 179)

Texts for Nothing is his attempt to find a solution for the impasse. Sitting on a sort of plateau the narrator in Text 1 reminds us of the situation at the end of *The Unnamable*: ‘Suddenly, no, at last, long last, I couldn’t any more, I couldn’t go on. Someone said, You can’t stay here. I couldn’t stay there and I couldn’t go on’ (TN 75). He explains that he is in fact much more than just tired. He is *exhausted*, unable to create any new possibility for himself. He is ‘down in the hole the centuries have dug’ and listens ‘the same thoughts’ (TN 76). Now he is willing to try again, to look for a way to establish new connections between words and himself. He scorns those who think this is impossible: ‘I can do nothing anymore, that’s what *you* think’. (TN 75, my italics)

Throughout the thirteen texts narration shifts but the question of finding a new space for the self in language, in the middle of other voices, remains. The word ‘nothing’ in the title is far from having any nihilistic connotation as the theorists of an absurd Beckett can think. It probably refers to ‘nothing useful’, ‘nothing in particular’, ‘no coordinates’. All negations become relative even if the limits are absolute, as in text 11: ‘Name, no, nothing is namable’ (TN 127). But, ‘No, something better must be found, a better reason, for this to stop, another word, a better idea, to put in the negative, a new no, to cancel all the others, all the old ones that buried me down here, deep in this place’. (TN 130-131) All narrators in *Texts for Nothing* are thus concerned with the same question of how to continue from now on. They fully recognize the importance of exhausting the words. In this sense, they are still in a situation where one must not stop. They also admit the possibility of failing the mission. The novelty is that they now refuse to fall into a new kind of habit. Moreover, they are attentive to avoid justification of failure through words. The purification of language is thus carried a little further. The former situation of impasse becomes a state of suspension (a *stasis*) from which something new can emerge. The conclusion of text 9 represents the best example of this different attitude towards the voices that speak in and through us: ‘There’s a way out there, there’s a way out somewhere, to know exactly where would be a mere matter of time, and patience, and sequence of thought, and felicity of expression’. (TN 121)

Even if the narrators are in a similar position of the unnamable being of Beckett’s trilogy, their understanding of language is not the same. As the ending of the last text (13) reveals, a space has been excavated between the temptation of silence and the overpowering torrent of worn out words. Out of the impossible voice, in the midst of silence, emptiness and darkness, a being will eventually be born: ‘when all will be ended, all said, it says, it murmurs’. (TN 140) The very last word cannot be found, but there is no need for it. One keeps talking, but no longer out of denial. The reaction has turned into *stasis*. A precarious balance between language and self has been attained. The possible has been exhausted through words. The words themselves have been exhausted. But this state of aphasia was a minimum to be attained. What else has to be exhausted before we are able to stop playing the same modern capitalist games of denial?

Endgame and Happy Days

The two plays written by Beckett in 1955 and 1961 (*Endgame* and *Happy Days*) are also to be viewed as complementary. Thematically they seem indeed closely related. But unlike in the case of the fictional texts analyzed above, they form a true sequence as if the symbiotic relationship between Winnie and Willie in *Happy Days* was just a radicalization of the master-slave symbiosis between Hamm and Clov in *Endgame*. The problem of finding the last word through constant narration recedes as we approach the universe of language III, the language of images (Deleuze 1992, 73). The limits are now immanent. They manifest themselves in the precarious physical, mental, and spatial conditions of the characters. The question of language becomes existential: how to make sense of what is happening to me and around me when I am blind, handicapped, a slave, a person sinking in the ground? It is also an ethical and political issue. Here, instead of exhausting the 'realm of the possible' by exhausting names or voices Beckett exhausts the very presence of the characters in the theatrical space.

There are four characters in *Endgame*. Living each in two ashbins covered with an old sheet are Nagg and Nell. In the same bare room, sitting in an armchair, there is their son Hamm who dresses like a king or cardinal and happens to be paralyzed and blind. Finally, there is his servant Clov. The outline of a plot is given by their names. Both Nagg and Nell are almost dead but the former represents much more a 'source of annoyance' than his wife who is 'certainly not' (E 55-56). Hamm is always 'overplaying' the role of authority. Clov is the one who represents a possibility of 'passing through' the situation to survive the 'game'. And yet, he has problems to emancipate from Hamm's orbit. 'HAMM: You're leaving me all the same. CLOV: I'm trying'. (E 6) 'HAMM: Why don't you finish us? CLOV: I couldn't finish you'. (E 37)

The setting is the setting of a *stasis*, time zero (E 4), emptied space (E 29), one single act. As a dialogue between Clov and Hamm clarifies, there is no more nature but they still breathe, change, lose hair, teeth, bloom, and ideals. As a cruel master, Hamm is the one who is reactive towards the situation, contributing to it, complaining about it, blaming his father for his misery (E 10). Clov's skepticism is different. If it is true that he does not keep illusions about meaning – 'You and I, mean something! Ah that's a good one!' (E 33) –, he is not bitter either. Even if he cannot think of any instant of happiness in his life (E 62) he still dreams of some order, some silence 'under the last dust'. (E 57) He is the one who wants to stop the 'game' or finish with it altogether (full *stasis*). To end the game is not to find a cure for their pains. It is not to assume the so-called 'absurdity of existence' either. The Beckettian 'no' never points to any solution, it less constitutes a moral judgment about life: 'the only solution is death', 'I never agreed with the notion of theater of absurd. For there is already a moral judgment in it' (Juliet 1999, 19 and 35). Clov's statement that 'the end is terrific' (E 48) sounds rather like a negation *to the way they have been reacting to their precarious situation*. This is the game.

This is what bothers Clov. Thus, after asking why he always obeys Hamm, and getting 'out of compassion' as an answer, he moves in search of their telescope while saying, 'I am tired of our goings on, very tired' (E 76). The passage clearly refers to the old Beckettian impasse between staying and going on, found in *The Unnamable* and *Texts for Nothing*. And indeed, as Clov finally leaves Hamm and his human, all too human 'game' – which is not going to end anyway – he has at least attained a level of *stasis*. He has gone through extreme exhaustion. He is now ready for true (because without compromise) bare life, even though he is too old to form new habits, 'I say to myself – sometimes, Clov, you must learn to suffer better than that if you want them to weary of punishing you... When I fall I'll weep for happiness' (E 80).

Even if there is no one punishing the old couple of *Happy Days*, and no weeping either, one should see this play precisely as an apprenticeship in suffering. It is also as a silent fight for a new understanding of happiness. Like in *Endgame*, the characters (Winnie and Willie) live in extreme precarious conditions. Their names also say a lot. They tell us about victory and about the state of our will. The play is now divided into two acts. Winnie is buried up to her waist in the first half. As Act Two begins, she is imbedded up to the neck. Once again, this sinking situation is not a metaphor for the 'absurdity of existence'. Instead, Winnie's burial is a reminder of the tragic aspect of life. As in the case of almost all Beckettian characters, Winnie has a clownish appearance. Lying asleep on the ground but close to her hole, there is Willie, her moribund husband.

From the very beginning it is clear that Winnie's 'victory' – in the sense of an escape or a revival of the old days of youth – is blocked. Nonetheless, she seems quite joyful, trying to convince herself that life is beautiful, 'Another heavenly day... can't complain, no no, so much to be thankful for, no pain, hardly any... ah yes, many mercies, great mercies, prayers perhaps not for naught'. (HD 8, 11-12) Winnie's effort consists in keeping a positive attitude towards the events, but such a strategy actually implies denial more than anything else since she never makes any real attempt of active resistance throughout the play. At the most she thinks of praying, as in the end of act one (HD 48). She basically relies on her memories and habits to believe that the days are happy. As the play progresses the title-phrase reveals itself a mere cliché. And yet, there seems to be some truth in her tragicomic *carpe diem* attitude.

One of the most important elements of *Happy Days* is Winnie's relationship with objects (parasol, mirror, toothbrush etc.) and words, which parallels her own physical collapse. In Act One she tries to avoid awareness of their deprived state by constantly rummaging her bag as she talks to herself or to Willie. But in the following act she is left alone with words. She does not open her bag anymore. Only the parasol and a revolver remain as an indication of two ways out (self-protection or suicide). By avoiding awareness or an action contrary to her sinking, Winnie becomes more firmly trapped in her hole. But as the play approaches its end, once confronted with Willie's gleeful and enigmatic expression, she turns her narrow space into a

liminal space of *stasis*, into a disconnected space of pure emotional intensities. The situation of suspense created by Willie's image 'on all fours', 'dressed to kill' (approaching the gun) suggests a different state of Will, another interpretation for Win (victory). Now Winnie's happy expression is off. Nonetheless, her self-denial and condescending attitude towards Willie have also vanished. They smile at each other (*HD* 64). Despite her more critical situation, Winnie looks freer than before – free and still paralyzed, but paralyzed by a vision that can be seen as political. Micropolitical. It may be a vision of precariousness as subtraction from a model of happiness, or a way of life with possibilities given in advance.

Micropolitical conclusion: Becoming-minoritarian in the 'Camp'

Beckett's art is to be viewed as an art of *stasis*. But the static position to which all characters and utterances tend always occurs 'beyond good and evil', in a space of absolute liminality whose foremost function is to put all positions into question (or at least within 'brackets'). In this sense, the texts and plays studied in this paper are far from being nihilistic. The 'breaking down' is the occasion for a silent and regressive 'breaking out'. The Artaudian 'scream' was the psychodramatic treatment of our traumas (a schizophrenic 'breaking through'). Beckett brings us a sort of psychoanalytic silence (a obsessive neurotic 'breaking out'). Insofar as the Beckettian characters and use of language reflect crises of identity, dilemmas of representation and similar issues, one can say that the exhaustion of possibilities in the new space refer to the modern (post and hyper) mind in particular.

In such a context, the *minimal / liminal* space must also be interpreted as a political space. It functions as Giorgio Agamben's 'camp'. According to the Italian philosopher, what our modern societies have been producing in the last hundred years at least is 'bare life', an irreducible threshold zone between biological and social life – human life and its possible inclusion or acceptance in the space of political powers (Agamben 1998, 181). Perhaps one of the merits of Beckett's minimalism is to reveal the existence of this new ethical-political paradigm, which is disguised under the old modern rhetoric of 'democracy and human rights' – a literary aspect that we attempt to ignore for the sake of our traumatized minds defended narcissistically, unable to deal with the events.

To be sure, Agambean camp is like a 'breaking down' zone where all institutional possibilities have been cancelled. Those who are trapped in it live between total annihilation and judgments emanating from constituted powers. In a camp situation – like the one of the Syrian refugees trying to enter Europe nowadays – the constituting power (the political 'possible') does not exhaust itself in sovereign

power (State). It is not bound to be represented by other constituted powers (institutions) either (Agamben 47-48). The liminal position becomes absolute. Following the clues given by Beckett, we can now go the other way round: it is the possibilities given within the frame of sovereign power that must be exhausted by the precarious people from the outside.

In our days, the powerless refugees and other minorities watch the destruction of everything around them in the name of peace and security – in the name of what they are supposed to conquer according to modern institutions and sovereigns. Crushed between death and what part of Western society calls ‘freedom’ (their political ‘possible’ officially assigned), they incarnate the limits of our systems of political representation in the same way Beckett’s characters do, on a metaphysical-existential level. Like the lives of other minorities in times of crisis, the Syrian refugees’ lives are ‘sacred’ – which means they can eventually die, but they cannot be sacrificed (Agamben 1998, 133). *Make live and let die* – that seems to be the *motto* of our biopolitical times, to use Michel Foucault’s terminology. In the case of the Syrian refugees, our hopes that something (maybe new forms of constituting power) – beyond those that Badiou has called the New Trinity (Businessman-Military-Missionary) – may come into being risk to die once again.

However, if we think of Deleuze-Guattari’s key-concept of becoming-minoritarian, we can resist by the very means of precariousness as subtraction from patterns. We can see Beckett and his strategy of ‘absolute liminality’ as a way to unmask modern capitalist hypocrisy of global communication and discover the Syrian refugees and all crushed people of any period of history as *the subtraction that we need* for making a difference in our lives, allowing new modes of existence and the becoming-political (inclusion) of everyone: ‘becomings are minoritarian; all becoming is a becoming minoritarian’. But ‘It is important not to confuse “minoritarian,” as a becoming or process, with a “minority,” as an aggregate or a state’ (Deleuze & Guattari 1980, 356).

In other words, it is not the fact of being oppressed that can make a group of people minoritarian, but rather the fragile condition of being a process, this condition of appearing as a nondenumerable set in the middle of axiomatic capitalism where everything must find its place in consumption (Deleuze & Guattari 1980, 588). A precarious subject is politically a multiplicity, $(n - 1)$, keeping in itself the secret of subtraction, breaking down only on their way to break out, as Beckett’s characters and language. In short, Beckett’s art of exhaustion can be now seen at the service of a micropolitical movement of resistance. Once we resist in life, we are also ready to counter all life models of exclusion, all possibilities as given in advance. By exhausting these possibilities, new ones can emerge. ●

Bibliography

AGABEN, Giorgio, 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, translated by Daniel Heller-Roazen. Stanford UP.

ARTAUD, Antonin, 1958 [1938]. *The Theater and Its Double*. Translated by Mary Caroline Richards. New York: Grove Press.

BADIOU, Alain, 1995. *Beckett: l'incroyable désir*. Paris: Hachette.

———, 2003. *Circonstances I*. Paris: Léo Scheer/Lignes.

BAUDRILLARD, Jean, 1996 [1968]. *The System of Objects*. Translated by James Benedict. London: Verso.

BECKETT, Samuel, 1958 [1957]. *Endgame: A Play in One Act*. Translated from the French by the author. New York: Grove Press.

———, 1961. *Happy Days: A Play in Two Acts*. New York: Grove Press.

———, 1958 [1955]. *Texts for Nothing*. Originally published as “Textes pour rien”. New York: Grove Press.

———, 1958 [1953]. *The Unnamable* Translated from the French by the author. New York: Grove Press.

BLANCHOT, Maurice, 1979. Review of ‘The Unnamable’, in *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. Edited by Lawrence Graver and Raymond Federman. London: Routledge.

DELEUZE, Gilles, 1992. *L'Épuisé*. Paris: Les Éditions de Minuit.

———, & GUATTARI, Félix, 1972. *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie I*. Paris: Les Éditions de Minuit.

———, & GUATTARI, Félix, 1980. *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II*. Paris: Les Éditions de Minuit.

FANON, Frantz, 1963 [1961]. *The Wretched of the Earth*. Translation by Constance Farrington. New York: Grove Weidenfeld.

FREUD, Sigmund, 1953-1974 [1920]. *Beyond the Pleasure Principle. Standard edition, 18*, translated from the German under the general editorship of James Strachey, in collaboration with Anna Freud, assisted by Alix Strachey and Alan Tyson. London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.

JULIET, Charles, 1999. *Rencontres avec Samuel Beckett*. Paris : P.O.L.

LENIN, Vladimir Illich Ulyanov, 2010 [1917], *Imperialism, the Highest Stage of Capitalism*, Penguin Classics.

A série *Karyatide* (2015) foi pensada para acompanhar a edição “Crise” da RHA, UNL. As imagens, tão precárias quanto documentais, foram recolhidas no dia 15 de Julho em Berlim, durante uma manifestação contra a política de austeridade protagonizada pelo governo alemão no contexto da crise económica grega. Nos meandros de uma assembleia espontânea, os participantes alternaram-se para suportar e direccionar a coluna que amplificou as vozes dos manifestantes. Cariátides – pensei em voz alta – ao meu lado uma amiga traduziu para alemão – Karyatide. As imagens externas e internas adensaram-se: mulher-coluna; ereção do frontão grego; sustentação do poder pelas eternas escravas; de submissão para subversão; transmissão, difusão; latente imaginário da mitologia clássica renovado; viu-se grega; o género matiza-se; cariátide ou atlas; sustentação do não-poder; verticalidade; partilha do peso-protesto. Contrapposto. ●

FILIPA CÉSAR

Berlim 2015

The *Karyatide* series (2015) was conceived to accompany the “Crisis” edition of the RHA, UNL. The images, as precarious as they are documentary, were taken on July 15th in Berlin during a demonstration against the politics of austerity led by the German government during the Greek economic crisis. In the twists and turns of a spontaneous assembly, groups of participants, in relays, supported and re-directed the column that amplified the voices of the protesters. Caryatides – I thought out loud – a friend next to me translated it into German – Karyatide. The external and internal images intensified: woman-column; erection of the Greek pediment; eternal slaves supporting the powers that be; from submission to subversion; transmission, dissemination. A renewed latent imaginary of Greek Mythology; she saw herself in trouble [viu-se grega]; the genre becomes nuanced; caryatides or atlas; supporting of non-power; verticality; the sharing of the protest-weight. Contrapposto. ●

FILIPA CÉSAR

Berlin 2015

































FILIPA CÉSAR is an artist and filmmaker interested in the porous relationship between the moving image and its public reception, the fictional aspects of the documentary genre, and the politics and poetics inherent to the production of moving images. Between 2008 and 2010, a great part of César's experimental films have focused on Portugal's recent past, questioning mechanisms of history production and proposing spaces for performing subjective knowledge. Since 2011, César has been researching the origins of cinema as part of the Liberation Movement in Guinea-Bissau and its geo-political radiance and developing that research into the project *Luta ca caba inda*. She was a participant of the research project *Living Archive* 2011-2012 and *Visionary Archive*, 2013-15, organized by the Arsenal Institute, Berlin. She is a PhD candidate in Art Studies, FCSH-Nova University, Lisbon. Selected Film Festivals include Kurzfilmtage Oberhausen, 2013; Forum Expanded – Berlinale, 2013; IFFR, Rotterdam, 2010, 2013, and 2015; Indie Lisboa, 2010; DocLisboa, 2011. Selected exhibitions and screenings include 8th Istanbul Biennial, 2003; Serralves Museum, Porto, 2005; Tate Modern, London, 2007; SFMOMA, 2009; 29th São Paulo Biennial, 2010; Manifesta 8, Cartagena, 2010, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2011; Jeu de Paume, Paris, 2012; Kunstwerke, Berlin, 2013; Festival Meeting Points 7, 2013-14; NBK, Berlin, 2014; Hordaland Art Center, Bergen, 2014; SAAVY Contemporary, Berlin 2014; Futura, Prague, 2015; Tensta Konsthall, 2015.

Resumo

Este artigo pretende reconstruir o debate crítico sobre a análise da crise nas disciplinas da História e Crítica da Arte, focando particularmente a proposta formulada pelos teóricos norte-americanos que contribuíram para a revista *October*. O descrédito de muitos métodos críticos modernistas, particularmente o de Clement Greenberg – o diktat modernista – marcou a criação da revista e deu origem a propostas estabelecidas por críticos comprometidos com uma nova abordagem. Contudo, as suas posições divergentes contribuíram para minar os tradicionais conceitos de autonomia da arte e da crítica. As propostas discutidas durante o curso da publicação foram o resultado de uma reavaliação dos instrumentos disciplinares da História e da Crítica da Arte na sequência das cruciais alterações culturais que tiveram lugar nos anos 1980. ●

Abstract

This article aims to reconstruct the critical debate regarding the examination of the crisis in the disciplines of art history and criticism with a particular focus on the proposal formulated by U.S. theorists who contributed to *October* journal. The discrediting of many modernist critical methods, particularly that of Clement Greenberg – the formalist diktat – marked the birth of the journal and gave rise to proposals set forth by critics committed to a new approach. Their divergent positions, nonetheless, have contributed to undermining the traditional concepts of the autonomy of art and criticism. The proposals discussed over the course of publication were the result of a reappraisal of the disciplinary instruments of art history and criticism pursuant to the crucial cultural changes which took place in the 1980s. ●

palavras-chave

CRISE DISCIPLINAR
MODERNISMO/PÓS-MODERNISMO
CRÍTICA

key-words

DISCIPLINARY CRISIS
MODERNISM/POST-MODERNISM
CRITICISM

Arbitragem Científica Peer Review

Arnauld Pierre
Université de Paris-Sorbonne

Pedro Lapa
Instituto de História da Arte
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Museu Coleção Berardo

Data de Submissão
Date of Submission
Out. 2014

Data de Aceitação
Date of Approval
Jun. 2015

HISTORY OF ART AND ART CRITICISM: A SYSTEM IN CRISIS

MARIA GIOVANNA MANCINI

University of Salerno, Italy

Academy of Fine Art, Urbino, Italy

“Art criticism is in a worldwide crisis” (Elkins 2003, 4) is the starting point of the investigation by James Elkins, the theorist who in 2008 was the driving force behind the seminar on the state of criticism. At the end of the first decade of the new millennium, art criticism is without doubt in crisis. Criticism, as underlined by Tara McDowell in the opening section of the fourth issue of the journal *The Exhibitionist* (McDowell 2011), has given up its place in contemporary practice to curating. The figure of the critic has in fact lost appeal to the advantage of the figure of the curator. Yet the questions which today enliven international debate regarding the role of the critic in crisis (the crisis of theoretical practice, the nature of critical judgement, the critical relationship between interpretative practice and art object) are analogous to those which at the end of the 1970s, in the eyes of the critics involved in the conference of Montecatini, had appeared to be breaks which were impossible to heal in some cases, or else were obstacles which one could get round in the process of incessant interpretation. On that occasion, Filiberto Menna discussed the state of criticism, responding with an unavoidable position to the crisis of the discipline which pulls art and criticism inexorably together in the common destiny of self-analysis and the rejection of ingenuous realism/referentialism (Menna 1979, 110) still linked to the tradition of the eighteenth century. Criticism, like art, from those years onwards put the emphasis on the heteronomy of the practices involved “in extraneous phenomena, of a socio-cultural order” (Menna 1979, 115). At that same conference, Dorfles posed the question of whether axiologic judgement was still practicable, a question which, with contrasting results, has been posed more recently both by the theorists involved in the round tables of the seminar organised by James Elkins (Elkins 2008) and those who took part in the debate published in the *October* journal (Baker et al. 2002). At Montecatini again, Angelo Trimarco, looking into the theoretical relationship between the positions of Gombrich and those of Kris and, taking advantage of the studies by Freud, had stated that any interpretation is conjecture. In this way, the

Italian critic attributed a positive characteristic to the word, conceding the power to the critic, in relation to the interpretation of the symbol, rather than to over-determine, to question the text “as a plural text, which can never be completely unveiled” (Trimarco 1979, 162).

The crisis of art criticism brought to light by the Montecatini conference has never been resolved anywhere. It has rather become a sort of fundamental question of critical practice, which, on the one hand, exacerbates the crisis of previous paradigms, on the other, it translates as a metaphor that constantly feeds investigation in art regarding methods and practices in criticism. The condition in which the history of art and art criticism found themselves at the end of the 1970s is one of the objective impracticability of traditional methods. Such a crisis was brought about by the art that was re-founded in the previous decade on the dynamics of signification which neutralised any attempt at autonomy. One may think of the character of political protest and of the art market to which phenomena like Process Art or Arte Povera gave rise through their de-materialisation in actions and processes. Parallel to one another, art and criticism looked for references in contexts that were external to their narrow specific discipline, contributing to the building of a system of broad relationships between criticism, art history, institutions and the market (Menna 1982). In this condition of total subversion of the cultural paradigms and of the methodological instruments of art and art criticism, the journal *October* was born in 1976. Founded by Rosalind Krauss and Annette Michelson in 2004, the most well-known authors among the editorial board, published their “history of art”, the book *Art since 1900* (Foster et al. 2011). The trajectory of the *October*, from the moment of its foundation up to the year in which the “manual” of art history was published, keeps the self-analysis of one’s methods constantly active in a condition of crisis. The same movement of “overcoming of Greenberghian formalism”, in which we can identify the act of foundation of the journal, becomes the metaphor of a change of epoch and is constantly reiterated in the methodological essays. The antagonism of the journal towards formalist critical theory, its methods and its epigones is never pacified, indeed it constantly feeds the critical analysis. Formalism is the enemy and Greenberg is the father to be killed. Yet the control that the formalist perspective exercised, for example, over the organ of the press of the most mainstream contemporary art culture of all time, the journal *Artforum*, had already been reduced to a minimum by the end of the 1970s. The proposal of a re-reading of the past, in particular of the European historic Avant-garde, one of the missions of the journal *October*, continues to be compared with the formalist orthodoxy that had been the theoretical model according to which the institution, for example Barr’s MoMA, made its choices.

The crisis seems to be part and parcel of the discipline of art criticism itself and in the investigation of critics in the second half of the nineteenth century who constantly asked themselves the question regarding the value and the function of what they were doing. In 2008, the volume *The State of Art Criticism* (Elkins 2008) was published and came about as a round table, where the seminar gave itself

the objective of mapping out and considering the problems associated with the reasoning behind the diverse tendencies in art criticism. In the introduction to the volume with the optimistic title “The Recovery of Criticism”, Michael Schreyach outlines a concise history of the function of criticism from the second half of the nineteenth century. The crisis of the discipline of art criticism embraces all aspects: first of all Schreyach points out that the crisis of the discipline translated into the consumption of moments of analysis, of judgement and writing, in a condition of autonomy which is no longer practicable since by now we have gone beyond the confines of the discipline in a hybrid practice which, in fact, cannot recognise its own special public. Such problems related to the role of criticism, to writing and to the role of the art critic had all already been debated in the Italian conference of 1978. Yet what probably becomes more acute in 2008 is the knowledge of the invasive presence of the market which reserves a secondary and subordinate role to criticism. Writing without a reader, Schreyach defines it in this way, referring to the position of Elkins (Elkins 2003). The art critic, freeing him or herself from his or her audience, rediscovers his or her liberty and frees him or herself from the obsessions of the market. In this process of liberation criticism runs the risk of becoming an autonomous discipline, not because of theoretical assumptions, but because of isolation. At the same time, however, Schreyach suggests an ethical involvement in criticism inasmuch as every aesthetic judgement is “inseparable from social and ethical judgements”. Rather, the method, the analysis of methodologies of art criticism and even the use of determinate theoretical tools, in and of themselves imply taking a political position, and an example of this may be the critical conduct of Buchloh. In the essay “Figures of Authority, Ciphers of Regression” or else “Allegorical Procedures: Appropriations and Montage in Contemporary Art”, Buchloh not only contributes with an unpublished reading of the phenomenon of the return of painting and the post-conceptual experiences in the United States in the 1980s, but above all, on the one hand, he suggests a brilliant analogy between the conservative politics of governments and regimes and the asphyxiating and conservative values of art and, on the other hand, traces out a careful analysis of the concepts of Modernism and Post-modernism. Buchloh was present at Montecatini in 1978 with a contribution that claimed for the art critic the ability to balance historicity with subjectivism. He constantly compares the critical positions of Marxist theorists adopting in reference to Marxist and psychoanalytic theory without ever losing sight of the works and the artists in a critical interweaving which contributes to rebuilding the broad contexts in which art acts. French Structuralism and Post-structuralism, Marxist theory and knowledge that criticism, like art, has an active role in the consciousness of one’s time, make Buchloh’s essays dense and involving diachronic reconstructions of historical facts and also critical discourse. Ivo-Alain Bois, who in 1997 published an interview with the critic in *Artforum*, recognised that Buchloh’s analyses help readers and younger generations to “negotiate the difficult mourning of Modernism’s utopia without falling into the trap of cynicism” (Buchloh and Bois 1997). In the crisis of

the modernist paradigm in art criticism, and not only in this field, the spark of the renewal of the method of investigation should be identified, of which the *October* put itself forward as a supporter and, together with the journal, all the critics who assisted in its publication. Indeed, it is precisely in the problematic overcoming of Modernism and Formalism, as has been carried out in the journal, that the crisis takes place but, at the same time, there remains a question which is still open which becomes a fertile field of investigation and theoretical production for all critics who gather round the editorial board of *October*. The overcoming of the Formalist perspective that took place at the heart of the journal, instilled in the United States' context the suspicion that the *Modern* and *Modernism* were not commensurate and identifiable cultural unities. Recognition was made of this by T. J. Clark in his introduction to the volume of 1999 which recounted the exhaustion of an idea, defining formalism, opticalism, elitism and purism, to which we could add other modernist ideologies such as realism, as forms of representation which by now were illegible. Following this, in an article published in *October*, Clark affirmed that "Modernism was an approach to modernity" (Clark 2002, 164).

Recently the debate on the outcomes of modernism has addressed itself, also recording the change of perspective grammatically with an inversion from the singular to the plural, to re-building the plurality of the experiences of the modernisms. With an exhibition at the Tate Britain in 2009, Nicholas Bourriaud, in a manifesto with the eloquent title "Altermodern", pointed out a creolisation of the global state of culture and the end of the postmodern in a New Modernity (Ryan 2009). Showing scepticism towards the position of Bourriaud, Rebaté clearly laid out the strategy with which poets and intellectuals referring to philosophical theories, have begun a canonisation of modernism and of "the tenets of what is recognized as a Theory" (Rebaté 2014). Reflection on the relationship between the terms modern, modernism and postmodernism is itself a thesis which cannot be dealt with exhaustively here, though it is necessary to point out the critical nature of such concepts.

Paul de Man, who in 1956 had already confirmed the end of Formalism, at least, in literary criticism, rejected the idea that criticism served as a connecting channel between the sense of the original experience of the author and the communicative form and hence the reader-spectator. De Man's criticism does not smooth over misunderstandings, it does not normalise or translate, but rather, in the hermeneutic irreducibility of *blindness* in *insight*, it nourishes the two categories which act as counterweights to each other in the volume published in 1971. Paul de Man sanctions the possibility of a formal reading of the literary work and of an interpretation that, with clarity, unveils the significance of the text. "Criticism" which shares the same semantic environment as "crisis" is certainly for Paul de Man a practice which can sometimes produce visions, and sometimes blindness (de Man 1971), but always makes suppositions difficult which, until the moment of reading, were considered solid, since every text, and from here de Man's discourse also extends to the universe of visual art, is a methodological self-investigation

inasmuch as it measures the distance between itself and the preconceived idea of the original intent. At the same time, however, criticism, which is before all else an investigation into one's own presuppositions, runs into the same blindness which it had previously programmatically aimed to overcome: from here we get the process which de Man defines as the *rhetoric of crisis* (de Man 1971, 16), in a movement of a *self-reflecting mirror*. The process of self-mystification of which de Man speaks, would in our eyes lead *en abyme* (an expression and figure which is dear to Deconstruction and, in particular, to Owens who, in *October*, publishes some essays which, with de Man, share many critical suggestions) (Owens 1978, 1980), to the reiterating of the crisis in a process which is inexhaustible and always functional to the validation of new critical presuppositions. The crisis – *the rhetoric of crisis* – becomes the model of the process of methodological investigation.

In 1982, a new monograph issue of the journal *Art Journal* was dedicated precisely to the crisis of art history. Numerous pages are dedicated to methodological reflection, and the editor of the issue, Henri Zerner, invited some scholars to reflect publicly on questions of the discipline without, however, having the intention of representing all the contemporary tendencies in art history in the debate. Henri Zerner was of the persuasion that the history of art had to be *re-examined, rethought, restructured* and, in effect, he not only posed the question of historicism and anti-historicism, but also asked himself if referring to categorizations which distinguished creation and production, artefacts and artworks were still valid. Over the years, histories that questioned philological principles or methods of historical criticism alternated with investigational methodologies which, taking as a model French critical theory and the anthropology of Lévi-Strauss, declared them to be obsolete. Yet, Zerner warns us that such a model has undergone a further updating and the new art history gives itself the objective of being “more thoroughly historical than the old, because it believes that art is not purely aesthetic but that it has many functions and that these functions are not simply peripheral or even detrimental, but an essential part of its nature and meaning” (Zerner 1982, 279). The distinction between criticism and history of art, not sketched out, but discounted in Zerner's discourse, translates very effectively in the incipit of the article by Oleg Grabar which first of all declares his difficulty as an art historian in discussing the methodological presuppositions of his practice, and so runs the risk of seeming “obvious, obscure, doctrinaire”. Soon after, however, in categorizing the different approaches to the problem, he underlines the methodological criticalities which oscillate between hyper-specialisation and the jargon of chronological or iconographical investigation and those “centred on a mass of ‘isms’, ‘ics’ or ‘logies’” (Marxism, Structuralism, semiotics) (Grabar 1982, 281). The model proposed by Grabar, to simplify its long and articulated discourse, is based on several issues and, in particular, on the perception that has as its presupposition “a universal relationship between man and his visual experience” (Grabar 1982, 283). In the monographic issue there follows a series of methodological proposals that show how much the discourse of art history is not at all neutral, but rather always manifests a relationship of reciprocal implication with art criticism. An example of this

is the essay by Werckmeister which looks into the attempts by art historians informed by Marxist theory to radicalize the interpretations of works created by politically-involved artists who have instead been historically depoliticised by institutional discourse (Werckmeister 1982, 291). In a similar way, the proposal by Rosalind Krauss puts the accent on the nature of *aesthetic discourse* and, in particular, on the interpretation of photography which when, in a manipulative way, it is brought into the museum institution, is transformed from a complex sign into an autonomous work of art. “The transformation of landscape after 1860 into a flattened and compressed experience of space” takes place through the aesthetical categories which art history has developed in order to legitimise itself (Krauss 1982, 313).

What is the relationship between criticism, art and reality? In what order, and with what function, can they be linked together? What should the aim of criticism and art history be? The problem of history and of philological historicism comes back again and again to the debate that literary and artistic criticism have kept going since the end of the 1950s. Yet, often the question is reduced to the meaning of the art object in its materiality since Formalism, and this is something about which Sheyrach’s analysis puts us on our guard, analyses the contingent dimension of that object from a historical perspective. Avoiding all the “narratives in which local forces, tensions, or contexts caused stylistic changes” (Sheyrach 2008, 8), Formalism has as its object to supply an objective historical interpretation of the meanings of art, whether these are cultural or artistic. The formalist reading of art, however, can neither exhaust the art of the historic Avant-garde nor the art which, from the end of the 1960s, finds its legitimacy in the relationship with the spectator and with the political and social existential context of the author which, of necessity, escapes the presuppositions on which the formalist method is calibrated. It is the case of the critical experience of the *October* journal that, in the United States, contributes to proving wrong some historical-critical equivocations regarding the widespread European Avant-garde from the tentacular and self-coherent Greenberghian critical setup. The same object of investigation in the perspective of Bürger, which favours the forms of collage and cubist and Dada montage, is proof of a total adherence of art to life and, therefore, is the result of a process leaning towards heteronomy rather than the autonomy so dear to Greenberghian Formalism. One can further think of the analyses by Filiberto Menna who, in the essay *Profezia di una società estetica* (Menna 1983), already located the Avant-garde in a political dimension, and in the book *La linea analitica dell’arte moderna* (Menna 1983), put forward the idea that art is the language which aims to subvert the dictates of representation. The break with Formalism, in the practice of criticism which made headway at the end of the 1970s in the United States with the foundation of the *October* journal, coincides with the crisis in the modernist paradigm with its narratives which do not operate, but does not immediately identify with an unconditional adhesion to the post-modernist perspective. The moment of germination of the affirmation of this new perspective in art criticism in the United States is without doubt the foundation of the journal *October* and the beginning of a criticism that turned to French philosophical thought as a source of new tools. First

Krauss, in the essay that appeared in September of 1972 in *Artforum* and significantly republished in 2010 in the volume “Perpetual Inventory” (Krauss 2010), enters the fray with the criticism of the infinite form of the inventory, refusing to adhere to a formalist theory of art. She, at the same time, recognises that her method is modernist. Such a notation suggests a much broader idea of the *Modern*, almost self-inclusive, than Modernism itself had given. In the essay, Krauss progressively distances herself from the presuppositions of the practice of Greenberg and from the partiality of the method of Fried. The reading of the work according to a historicist mind-set, writes Krauss, is founded on “systems of control and censure”. The instruments of investigation – a question by then widely accepted – serve not only to evaluate, but also contribute to giving form, to identifying the object to be investigated. So even a strictly philological method is not practicable. Rosalind Krauss is still a modernist critic, she herself states as such, but she addresses herself to a criticism – and she will give proof of this in the project on the Formless, a critical text, a catalogue and an exhibition all in one, turning continuously to the thought of Bataille – “as part of a larger modernist sensibility and not the narrowed kind” (Krauss 2010, 128). In the introduction to the volume *The Originality of the Avant-Garde* (Krauss 1986), Rosalind Krauss immediately poses the question of a change of perspective in art history which rejects the rigid and authoritarian formalist and historicist mind-set of Greenberg to arrive at an investigation of art events and on the methods of art history and criticism. She begins a change in perspective of the historicist model which identifies, in historical succession, the place where a sense of the work is produced, proposing a synchronic system which combines the entreaties of Structuralism with the updating that Post-structuralism has offered. In this way, the categories on which the historicist method advanced its hypotheses were brought into crisis: those of the author and authorship, of the work, of the original and originality, of continuity and rupture, of unity and identity, of gender, of the institutions and of history itself. It goes without saying that practical criticism should be reformulated with the contribution of different tools of investigation which take from various disciplines such as the theory of language and psychoanalysis, so as to capture the sense of the work in the “expanded field” of cultural production. The contributions by Krauss and other scholars that enrich the debate in the *October* journal are often exquisitely methodological. Even in this sense their critical conduct is radically revolutionary, since it never takes method for granted and instead it makes it the object of study at the very moment in which it deals with art and its context. Among the most radical articles by Krauss, in this sense, we should include “In the name of Picasso” (Krauss 1981) and “No More Play” (Krauss 1984) in which the theorist launches a ferocious attack, not so much against the Formalism of Greenberg, as rather against its institutional results. Under Krauss’s fire is William Rubin, former director of the Department of Painting and Sculptures of MoMA, curator of the exhibition *Dada, Surrealism and their Heritage* and *Primitivism in 20th Century Art: The affinity of the Tribal and the Modern*. Krauss, in a single blow, sweeps away the resistance of art history which, through a nominalistic use of biographical data,

flattens the multiplicity of senses of the work to data which are identifiable in the biography of the artist and, taking advantage of the presence of collage, suggests a textual method for art criticism which uses linguistic theories, a media analysis and the theory of the sign. In the letters published in *October* in reply to Krauss's 1981 article, Rubin claims the possibility of referring to the artist's biography as a source, among other sources, for extending studies of a work, but Krauss insists on a drastic distinction between "a denotational system that ties and limits meaning to a real world referent (label to object)" and "the other connotational system that works from a different picture of signification altogether" (Krauss 1981, 119). Some years later, in 1988 in the *October* journal, the essay by Leo Steinberg "The Philosophical Brothel" was published, brought up to date with a *Postscriptum*, and in the editorial which accompanied the issue, Rosalind Krauss, in effect, includes the critical method of Steinberg in the programme of methodological renewal that the journal has set itself as a goal. Leo Steinberg, in the essay "The Philosophical Brothel", entering into in earnest the methodological question, goes on to de-legitimise all the current readings of Picasso's *Les Femmes d'Alger* and adds various textual connections to the iconographic reading, making it more than an end in itself. In the essay entitled "Other Criteria", based on a lecture held at MoMA in March of 1968, published in a short form in *Artforum* in 1972 and, finally, in full in a volume with the same title, Leo Steinberg defines his critical practice as opposed to Formalism given that he does not share the "certainties, their apparatus of quantification, their self-righteous indifference to that part of artistic utterance which their tools do not measure" (Steinberg 1972, 64). The distance between Steinberg's method and Formalism can be measured, in a definitive sense, with the introduction of the idea of the "flatbed picture plane" of the works of Robert Rauschenberg where, through the "tilt of picture plane from vertical to horizontal", the most radical change in art is carried out. This was a process that saw a radical transformation in the relationship between artist and image in a style of painting which Steinberg before any others defines as *Post-modernist* because it is conceived as the image of an image.

The crisis of the method of art history and art criticism in the rejection of the formalist dictates of Greenberg is a spark, which shoots out regularly every time, in the course of the forty years that separate us from the foundation of the journal, that the problem of methodology is posed. Greenberg on the one hand and Formalism on the other are the negative models.

The relationship with Greenberg's theory, as a negative model, is central in the bibliography of most of the editorial board. It is interesting to note how Buchloh, in an essay published in 1990 as a result of a debate on the places which are central to the discourse of art between 1945 and 1964, reconstructs the facts linked to the art of the Russian avant-garde in the post-war period from the American point of view. In particular, Buchloh points out the "failure" of the reception in Western Europe and America of constructivist poetics and more in general of geometric poetics in the post-war period. Buchloh, whose work maintained a rigorously historicist structure, begins from the reflection on the transition of the work of Gabo from the Avant-garde

to the Neo-avant-garde. Such a passage should be seen as a reference to the work of Clement Greenberg: "What manoeuvre was Greenberg obliged to perform, initially to accommodate Gabo's work, then to exclude it from integration into the critical, institutional, and aesthetic framework of 1950?" (Buchloh 1990, 86). Buchloh, in short comments, identifies in the years immediately after the Second World War the beginning of a process of "deny the development of the movement" and "erase its commitment to mass audiences and ignore its utilitarian dimensions" with the aim of reorientating facts and personalities towards the modernist concept of autonomy which characterises American art. Greenberg with his theoretical production, and Alfred Barr and MoMA, through the process of musealization of works of art, contributed to the de-politicisation of the experiences of the Avant-garde. Buchloh's essay, together with the essays of Margit Rowell (Rowell 1978) and Maria Gough (Gough 1998; 2000; 2005), has contributed to a re-thinking of the history of the Soviet Avant-garde from an American point of view. The attempt by the octoberists to distance themselves from the hegemonic theory of Greenberg also translates into the identification of the problems related to the concepts of Modernism and Post-modernism. In 2004, the records of *The Vancouver Conference on Modernism*, held in the early 1980s, were republished, which bring together the critical voices of Lefebvre, Pleyner, Buchloh, Sekula, T.J. Clark, Crow and Greenberg who was the guest of honour at the meeting. In 2004, the republication of the results of the international debate on the modern is fundamental, Buchloh warns us in the editorial note to verify the concepts of the Modern that the Post-modern has aimed to take the place of. In fact, in the conference discussion is about the relationship between art and culture, high culture and mass culture (Crow, Buchloh 2004): a central theme in the reflection that Hal Foster was carrying out in the 1980s (Foster 1985, 33). In any case, the critical proposal that is made, and this is true of Foster who makes use of cultured references to French thought, psychoanalysis, but also to Marxist theory, is of radical rejection of the hegemonic formalist theory. In Foster's criticism, however, such a rejection, which stands out for its polemical opposition to "pluralism", the typical banner of conservative Post-modernism, distinguishes itself by its will to not only promote and interpret the proposals of contemporary artists with heterogeneous, interdisciplinary tools, but also to rethink the avant-garde which was poorly understood by formalist dogmatism (Foster 1985, 13, 31).

In the contributions published in the October journal, the critics always reserved very close attention to methodological questions by accompanying the various proposals, as well as with the use of various sources, with the publication of those same sources. From the very first issue methodological investigation had always accompanied the different proposals, but it had never been structured as a separate moment in which to discuss the role, the aims and the methods of art criticism and art history. With the translation of "Ceci n'est pas une pipe" by Foucault (Foucault 1976), or else with the publication in the second issue of the "Notes for a film of 'Capital'" by Sergei Eisenstein (Eisenstein 1976), or later on with the monographic issues dedicated to *Photography* (Photography 1978), or to *Psychoanalysis* (Discipleship 1984), or else

to Bataille (*Bataille*, 1986), or with issues which are set out as training in criticism like that dedicated to Broodthaers (*Broodthaers* 1987), to feminist perspectives (feminist issueS. 1994), to Aids (*AIDS* 1987), to multicultural identities (*The Identity in Question*, 1992), to the *Duchamp Effect* (*The Duchamp Effect*. 1994), or with the re-reading of specific or little-understood moments in art history, criticism was identified with militant practice which carried out methodological self-investigation at the same time as criticising oneself. *October* responds to the crisis of the discipline with an easily changing setup that renews its methods in a movement of continuous and incessant necessity to overcome the asphyxiating Greenberghian diktat. The articles in which critics reflect on the role or the work of the journal remind us of the form of a manifesto, for the demand for method and for the will to make an impact on contemporary culture. At a later moment, however, in the mid-1990s, in a climate of revision of the cultural presuppositions of Post-modernism (Foster 1993), with the advance of different models of art history and with the emergence of theoretical questions linked to the image, a whole issue is dedicated to investigation into Visual Studies (*October*, vol. 77). In volume 77, the theorists are involved in reflecting on the changes in direction that Visual Studies are undertaking. It is interesting to note that already at the beginning of the 1990s, the review dedicated space to reflection on Cultural Studies with the publication of an article by Stuart Hall. It was he who before others highlighted how Cultural Studies was born in answer to the crisis in order to go on to explain the implications of the long revolution that Cultural Studies had given rise to. The practice of study inaugurated by the Centre for Cultural Studies in Birmingham was contextual, broadened and involved “in the formations of contemporary culture and the theoretical models that would help to clarify what was going on was designed as a series of raids on other disciplinary terrain” (Hall 1990, 15). Such a radicalization seems to be the most evident discriminating factor that distinguishes the experience of Cultural Studies from that of Visual Studies. In that same issue there was the publication of an essay dedicated to the theory of Warburg and of his “Study of Ritual and Art on Two Continents” (Forster, Britt 1996), a questionnaire on visual culture to which most of the theorists involved on that front had responded and an essay by Mitchell. Finally, it was the turn of Rosalind Krauss and Hal Foster to reach their conclusions between the different perspectives of Cultural Studies and Visual Studies. Foster chose to read their antinomies rather than oppose the two models on exclusive fronts (Foster 1996). Krauss, on the other hand, demonstrated how little Visual Studies had in common with Cultural Studies, a theoretical model which is still operative and which had produced a real insurgency in contemporary culture, feeding “an ever more technologised structure of knowledge [...] to increasingly alienated conditions of existence” (Krauss 1996, 96).

Finally, in volume 100, dedicated to Benjamin’s concept of obsolescence, for which the critics reserve a place separated from their militancy in order to discuss methodological questions in a round table on the theme of the “present condition of art criticism” with the theorists who were are closest to the journal and the art

historians of the major American institutions. The discussion was begun by Baker who notes that criticism is in crisis and who looks for the reasons. The loss of theoretical appeal seems to have reduced criticism to a surrogate of the ancient Connoisseurship, today involved on the one hand in curatorial organization and on the other in the legitimisation of tendencies whose aim is the market. The question around which the debate took place with the heat of a clash was that of judgement. Buchloh underlined the subordination of judgement to the choices of the market in a situation in which criticism is no longer militant and has abandoned the utopian dimension that had characterised it in the past. Foster, in no uncertain terms, totally rejected the idea that criticism should pass judgement and reminded those present that his generation had fought against this practice which instead was the foundation of the Greenberghian perspective. Not everyone was of the same opinion. For example, David Joselit attributed to judgement the value of identifying the theoretical object of critical discourse, even re-introducing the concept of quality. It should be emphasised as well that on the occasion of the already-mentioned round table organized by Elkins in 2008, the theoreticians invited repeatedly discussed analogous questions, claiming the necessity for criticism to judge quality. At the time of that seminar and the debates that followed it, a tough and widespread protest took place against the critical proposal of the octoberists, as the most regularly published authors in the journal were labelled with irony and a touch of polemic, feeding the crisis and disciplinary clashes. Laid out on a synchronic plane, in the debate over methods of art criticism and art history, the disciplines appear to be constantly in crisis, genetically forced to live out a continuous process of calling into question methods of investigation and interpretation for which every interpretation is always a test of method. In this way, art history is subjected to a process of incessant investigation into the methods more commonly adopted in order to be really contemporary regarding the object of one's studies, in a situation in which the history of the present of art cannot in any way demand neutrality in discourse and has to take account of criticism, sometimes radical and militant, sometimes acting in the interests of the market. ●

Bibliography

AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism. 1987. *October*, Vol. 43 (Winter).

ART since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism, edited by Hal Foster, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, David Joselit, London: Thames & Hudson.

BAKER, George, et al. 2002. "Round Table: The Present Conditions of Art Criticism". *October*, Vol. 100 (Spring): 200-28.

BUCHLOH, Benjamin H.D., and Bois, Y-A.. 1997. "Critical Reflections". *Artforum*, Vol. 35, no. 5: 68-69; 102.

- CLARK, Timothy J. 1999, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven and London: Yale University Press.
- CLARK, Timothy J. 2002. "Modernism, Postmodernism, and Steam". *October*, Vol. 100 (Spring): 154-174.
- CRIMP, Douglas. 1980. "On the Museum's Ruins". *October*, Vol. 13 (Summer): 41-57.
- DISCIPLESHIP: A Special Issue on Psychoanalysis*. 1984. *October*, Vol. 28 (Spring).
- EISENSTEIN, Sergei. 1976, "Notes for a film of "Capital". *October*, Vol. 2 (Summer): 3-26.
- ELKINS, James. ed. 2008. *The State of Art Criticism*. New York: Routledge.
- FOSTER, Hal. 1993. "Postmodernism in Parallax". *October*, Vol. 63 (Winter):3-20.
- FOSTER, Hal. 1996. "The Archive without Museums". *October*, Vol. 77 (Summer): 97-119.
- FOUCAULT, Michel. 1976. "Ceci n'est pas une pipe". *October*, Vol. 1 (Spring): 6-21.
- GEORGES Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing*. 1986. *October*, Vol. 36 (Spring).
- GOUGH, Maria. 1998. "In the Laboratory of Constructivism: Karl Ioganson's Cold Structures". *October*, Vol. 84 (Spring): 90-117.
- GOUGH, Maria. 2000. "Tarabukin, Spengler, and the Art of Production". *October*, Vol. 93 (Summer): 78-108.
- GOUGH, Maria. 2005. *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*. Berkeley: University of California Press.
- GRABAR, Oleg, 1982. "On the Universality of the History of Art". *Art Journal*, Vol. 42, no. 4 (Winter), 281-83.
- HALL, Stuart. 2002. "The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities". *October*, Vol. 53 (Summer): 11-23.
- KRAUSS, Rosalind E. 1972-2010. "A View of Modernism". In *Perpetual Inventory*. Cambridge, The MIT Press: 115-128.
- KRAUSS, Rosalind. 1981. "In the Name of Picasso". *October*, Vol. 16 (Spring): 5-22.
- KRAUSS, Rosalind. 1981. "Letters". *October*, Vol. 19 (Winter): 118-21.
- KRAUSS, Rosalind. 1986. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press.
- KRAUSS, Rosalind. 1996. "Welcome to the Cultural Revolution". *October*, Vol. 77 (Summer): 83-96.
- KRAUSS, Rosalind. 1982. "Photography's Discursive Spaces: Landscape/View". *Art Journal*, Vol. 42, no. 4 (Winter): 311-19.
- MAN, Paul de. 1971. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MARCEL Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*. 1987. *October*, Vol. 42 (Autumn).
- MCDOWELL, Tara and Jens Hoffmann. 2011. "Reflections", *The Exhibitionist*, Vol. 4/june.

- MENNA, Filiberto. 1979. "Lo statuto della critica". In *Teoria e pratiche della critica d'arte. Atti del Convegno di Montecatini*, edited by Egidio Mucci, et Pier Luigi Tazzi, Milano, Feltrinelli: 110-124.
- MENNA, Filiberto. 1982. "Critica e istituzioni". In *Figure. Teoria e Critica dell'Arte*, a. 1, n. 2-3.
- MENNA, Filiberto. 1983. *La linea analitica dell'arte moderna: le figure e le icone*. Torino: Einaudi.
- MENNA, Filiberto. 1983. *Profezia di una società estetica: saggio sull'avanguardia artistica e sul movimento dell'architettura moderna*. Roma: Officina.
- MITCHELL, William J. T. "What do Pictures Really Want?". *October*, Vol. 77 (Summer): 26-38.
- OCTOBER. 1996, Vol. 77 (Summer).
- OWENS, Craig. 1978. "Photography en abyme". *October*, Vol. 5 (Summer): 73-88.
- OWENS, Craig. 1980. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism". *October*, Vol. 12 (Spring): 67-86.
- OWENS, Craig. 1980. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism (Part 2)". *October*, Vol. 13 (Summer): 58-80.
- PHOTOGRAPHY, 1978. *October*, Vol. 5 (Summer).
- RYAN, Bartholomew. 2009. "Altermodern: A Conversation with Nicolas Borriaud". *Art in America*.
- REBATÉ, Jean-Michel, *Crimes of the Future. Theory and its Global Reproduction*. New York and London: Bloomsbury.
- SCHREYACH, Michael. 2008. "The Recovery of Criticism". In *The State of Art Criticism*, edited by James Elkins. New York, Routledge: 8-25.
- STEINBERG, Leo. 1972. *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*. Oxford: Oxford University Press.
- THE Duchamp Effect. 1994. *October*, Vol. 70 (Autumn).
- THE Identity in Question. 1992. *October*, Vol. 61 (Summer).
- TRIMARCO, Angelo 1979. "L'iconologia oltre la semiotica?". In *Teoria e pratiche della critica d'arte. Atti del Convegno di Montecatini*, edited by Egidio Mucci, et Pier Luigi Tazzi. Milano, Feltrinelli: 152-162.
- WERKMEISTER, O.K. 1982. "Radical Art History". *Art Journal*, Vol. 42, no. 4 (Winter): 284-91.
- ZERNER, Henri. 1982. "The Crisis in the Discipline". *Art Journal*, Vol. 42, no. 4 (Winter): 279.

Resumo

Este artigo aborda o trabalho das artistas mulheres Mizrahi, i.e., mulheres judias israelitas de origem étnica asiática ou africana, tomando como caso de estudo a artista Vered Nissim. Nissim procura afirmar as políticas de identidade e reconhecimento, bem como o feminismo, de forma a criar uma alteração de paradigma em relação ao regime local de representações culturais na cena artística de Israel. Tentando encontrar modos de colocar em questão os rígidos desequilíbrios entre diferentes grupos sociais, a artista apela a uma reforma abrangente do status quo através do activismo artístico.

Nissim emprega um estilo, conteúdo, e médium que perturba a ordem social aceite, utilizando o humor e a ironia como ferramentas únicas com as quais liberta convenções morais, sociais e valores económicos. Colocando questões de raça, classe e género no centro do seu trabalho, procura minar e problematizar atitudes essencialistas, sublinhando as intersecções políticas de diferentes categorias identitárias enquanto a análise crítica da interseccionalidade se desdobra. ●

Abstract

This article addresses the work of Mizrahi women artists, i.e., Israeli-Jewish women of Asian or African ethnic origin, using the artist Vered Nissim as a case study. Nissim seeks to affirm the politics of identity and recognition, as well as feminism in order to create a paradigm shift with regards to the local regime of cultural representations in the Israeli art scene. Endeavouring to find ways of undermining the rigid imbalances between different social groups, she calls for a comprehensive reform of the status quo through artistic activism.

Nissim employs a style, content, and medium that disrupts the accepted social order, using humour and irony as unique weapons with which she takes liberties with conventional moral, social, and economic values. Placing issues of race, class and gender at the centre of her work, she seeks to undermine and problematize essentialist attitudes, highlighting the political intersections of different identity categories as the critical analysis of intersectionality unfolds. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Katy Deepwell

School of Art and Design, Middlesex University, London

Ana Gabriela Macedo

Instituto de Letras e Ciências Humanas e Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho

palavras-chave

ARTE DE ISRAEL

MULHERES MIZRAHI

INTERSECCIONALIDADE

GÉNERO

CLASSE

RAÇA

key-words

ISRAELI ART

MIZRAHI WOMEN

INTERSECTIONALITY

GENDER

CLASS

RACE

Data de Submissão

Date of Submission

Out. 2014

Data de Aceitação

Date of Approval

Ago. 2015

BREAKING THE PATTERN AND CREATING NEW PATHS – FEMINIST MIZRAHI WOMEN ARTISTS IN ISRAEL

TAL DEKEL

The Department of Art History and the
Women and Gender Studies Programme
Tel Aviv University, Israel

¹ Mizrahi women artists were discussed for the first time as a cultural-political group in the year 2000 as two groundbreaking exhibitions were held in Israel: “Achoti – Mizrahi Women in Israel” (Jerusalem) and “Mizrahiout” (Tel Aviv). Scholar Ktsia Alon writes that “These [two] exhibitions provided the term Mizrahiness with a visual concretization, and was practically implemented in the Israeli cultural field” (Alon 2013, 276). Since then, several exhibitions of Mizrahi women artists were held throughout the country, further establishing their visual presence.

² The category “Mizrahi” refers to many ethnic groups in Israel, such as Ethiopian, Moroccan, Iraqi, etc., that are politically affiliated and mentioned together as being non-Ashkenazi subjects (implementing “strategic essentialism”).

³ These important observations were made as early as the 1970s by feminist art critics in various countries. Discussing the reasons for the “delayed” critical debate of these issues in the Israeli field in general and the field of art in par-

This article discusses feminist ideologies reflected in the art of contemporary Mizrahi women,¹ as they challenge the Israeli art world and society as whole with a critical stance while constructing new artistic ways of articulating Mizrahi subjectivity. The Hebrew term “Mizrahi” refers to Jews of Middle Eastern and North African origin.² Although this community forms one of the two largest Jewish groups in the country, the dominant, hegemonic power lies in the hands of Ashkenazi Jews, i.e., those of Eastern and Central European descent (Dahan-Kalev 2001). The relations between the two embody a conflict between centre and periphery, mainstream and marginal, insiders and outsiders that is frequently marked by racist attitudes and derogative behaviour on the part of the Ashkenazi hegemonic group.

As Israeli researcher Lea Dovev observes, art always functions within a multifaceted authority that is influenced by an inter-supportive set of parameters (Dovev 2009, 5). Rather than a single structure with a sole focal point at its top, this authority forms a complex system of power circles – including economic, ethnic, and gendered components. Understanding these power relationships helps elucidate the ways in which the canon of art is determined and especially the gendering and ethnicization processes that affect artistic creation – which forms are recognized as “art” and which are excluded – and above all who establishes and maintains the classifications instituted.³

The marginalization to which Mizrahi women – and other non-hegemonic groups – are subjected within the art field is not accidental, but is a direct consequence of

gender discrimination compounded by ethnic and economic factors. Mizrahi women artists suffer from a three-fold oppression: as women in a patriarchal society, as women artists from a low socio-economic group in a hypercapitalist society, and as Mizrahi women in an Ashkenazi-dominated society.⁴ Decades-old patterns of masculine white dominance have perpetuated an imbalance amongst artists, curators, collectors, and audiences alike (Chinski 1997; Dekel 2011). The mainstream Israeli culture has been looking to the West (Europe and the United States) for inspiration and structure, and the contours of the Mizrahi population – and Mizrahi women in particular – were determined by the Zionist-Ashkenazi gaze in the first decades after the establishment of the State in 1948. The institutionalized perception of Mizrahis as a primitive, foreign, Arab entity undergirded a policy of uprooting “Mizrahiness” in order to re-socialize that community (Mutzafi-Haller 2007, 92-93). Today, while hegemony still resides in Ashkenazi hands, Mizrahi awareness is rapidly growing and radical activism is increasingly resonating in the wider public sphere (Levy 2008). From the mid-1990s, the rise of non-hegemonic voices in the Israeli public realm prompted a discourse that seeks to expose the mechanisms through which frameworks of inequality are constructed. Mizrahi feminists, demanding radical social change and presenting identity politics in the cultural sphere, also make themselves heard within the art field as they dedicate efforts to creating political art while giving special attention to three major aspects: ethnicity, class and gender, as ways of confronting biases in the local field.⁵

Rather than following a liberal path of attempting to rectify the status of Mizrahi women under the hegemonic gaze, contemporary Mizrahi feminist critical discourse in the arts seeks to effect a crisis – or paradigm shift – in the local regime of cultural representations. Endeavouring to find ways to undermine the rigid imbalances, their goals are very different from those that prevailed in earlier days.⁶ What they call for is a comprehensive, in-depth, systemic reform through artistic activism based upon the politics of identity and recognition. Contemporary Mizrahi feminist art projects highlight the importance of revealing the blind spots within the art Establishment that perpetuate inequality and thus preclude the possibility of multicultural visibility. They also endeavour to reveal the links between power structures and visibility. Over the past two decades much debate has been engendered in Israel regarding whether “Mizrahi culture and art” does – or should – be recognized as a discrete entity. Although relating to this issue as feminist Mizrahi women themselves, these women define Mizrahi identity as a political affiliation rather than as an ethnic factor that relies on an essentialist logic. Therefore, instead of analysing Mizrahi women artists and their work solely on the basis of country of origin, or on the formal or structural elements of their work, dissociated from their broad cultural context, I shall focus upon them as agents and subjects of their own history. The artist Vered Nissim is taken as a case study, Nissim being only one option for discussing a variety of Mizrahi women artists working on plenitude of subjects and media.⁷ Feminist Mizrahi artists seek to effect a cultural revolution by achieving twin goals. The first is portraying real experiences of Mizrahi women with which Mizrahi com-

ticular lies beyond the scope of this article. For further reading, see Misgav 2014, 74; Dekel 2013, 58-59. For further reading on the correlations between economics, ethnicity, artistic production and funding resources allocated by Israeli government to Mizrahi art and culture, see the reports by the “Libi Bamizrah” coalition, aimed at revealing the imbalance of budgets allocated to non-hegemonic cultures in Israel.

⁴ Within the feminist movement in Israel a more nuanced categorization was adopted in order to overcome marginalization of non-hegemonic groups, resulting in the “Quarters system” which gives equal representation to Mizrahi, Ashkenazi, Palestinian and lesbian women in all events and cultural projects they conduct.

⁵ This stance can be compared with the concept of “institutional critique” promoted by such scholars as Benjamin Buchloh (1990). Starting in the 1960s and gradually becoming an integral part of the discourse, this stance is now adopted by prominent and influential figures in the art field. “Institutional critique” attacks museums as conservative and exclusive by exposing their political, economic, and cultural mechanisms. Although museums wish to present themselves as objective and non-prejudicial, this criticism demonstrates that all decisions concerning the kind of art to be exhibited are biased (cf. Fraser 2005). Contra that criticism, the criticism expressed by Mizrahi women artists is very different as they are situated on the margins of the field, their voice being expressed from outside the major, influential centres.

⁶ See Yossi Yonah’s (2011) suggestion for re-reading art and multi-cultural society on the basis of a distinction between “solar system” and “polycentric” models.

⁷ For a comprehensive survey of contemporary Mizrahi women artists working in Israel, as opposed to an in-depth analysis using one exemplary case study (as this article does), see Alon 2013.

⁸ Not only does the hegemonic (white) Establishment ignore this agenda, but some white feminists in Israel also tend to reject Mizrahi feminism and dismiss its significance for society: see Shiran 2007.

⁹ It should be stressed that Mizrahi feminist art in Israel is not a unique and isolated phenomenon, but one that maintains reciprocal relations with contemporary non-hegemonic feminist art created in other parts of the world. For further reading see Reilly and Nochlin 2007.

¹⁰ For postcolonialism in the Israeli context, see Shenhav 2004.

¹¹ Following the failure of the “general” feminist movement in Israel during the 1980s and early 1990s to include Mizrahi issues on the agenda, the Mizrahi feminist movement was established in 1995: see Misgav 2014.

¹² See http://www.achoti.org.il/?page_id=414; <http://www.achoti.org.il/?p=1542>.

munities on the periphery can identify – images that never appear in the representations prevalent within mainstream art, or are distorted under the influence of stereotypes. At the same time, fuelled by their confidence in the value and richness of Mizrahi culture in general and Mizrahi women’s experiences in particular, they also look outwards and fight to establish a substantial presence and status in the hegemonic local art field. This engagement with mainstream institutions and prominent figures in the field derives from the conviction that the Mizrahi feminist agenda must be promoted amongst all segments of the populace – male and female – irrespective of their origin.⁸ Arguing that appealing to the Establishment in this way constitutes a renunciation of the subaltern consciousness, Mizrahi women artists contend that exhibiting their work in mainstream institutions – or wherever else they may choose to show it – is a civic right rather than something to be condescendingly granted them as a hegemonic “act of grace”. Exposing Mizrahi cultural creativity to the mainstream will also enlarge and diversify the socio-cultural repository beyond its narrow hegemonic confines, these Mizrahis argue. This form of politics calls for hegemonic recognition of the cultures of marginalized groups – an acknowledgement that embodies both respect and the proper representation of cultural visibility (Walzer 2003, 53; Calderon 2000).

Mizrahi feminist artists working in Israel today register the impact of various feminisms developed in diverse parts of the world, such as the writings of the Egyptian feminist Nawal el Saadawi, and an especially important influence has been the African-American feminist movement of the 1970s. In the wake of the emergence of the African-American liberation movement, a fierce debate arose over the need to eradicate the allegedly monolithic category of “women”, leading to awareness of the dual oppression – race and gender – to which black women were subject (Dekel 2013, 77). Since the 1970s, feminists have begun asserting that the analysis of gender relations cannot be dissociated from issues of class, race, national, physical abilities, or sexual preference.⁹ In this struggle, contemporary non-white feminists – in Israel and abroad – make extensive use of the discourse of the politics of identity and postcolonial criticism.¹⁰

In Israel, the majority of the feminist campaigns designed to improve women’s lives have been initiated by, and on behalf of, white middle-class women striving to improve their working conditions and to break the glass ceiling while lower-class women struggling to rise above the mud floor were largely neglected.¹¹ Artist Vered Nissim picks up the legacy of the marginalized women and identifies herself as a Mizrahi feminist activist. She is a member of the feminist Mizrahi movement, “My Sister – For Women in Israel”. She is also the manager of the first fair-trade shop in Israel, a volunteer in numerous grassroots activities with women and children and is involved in various curatorial projects such as exhibitions of migrant workers’ art.¹² She seeks to provide an alternative to the rigid canon determined by mainstream art by presenting works that undermine Israeli-Western aesthetic values and content. One of the ways in which she does this is by utilizing materials and art forms that the hegemonic art world regards

as “improper” – folkloristic and decorative art customarily deemed unworthy of inclusion in the discourse of visual culture.

One such piece is an installation (Untitled, 2014) set on the floor, its composition consists of dozens of simple, cheap, yellow rubber household gloves arranged in the shape of a circular shining sun (Figure 1). The artist explains that the sun – a symbol of bright light – here ironically creates questions regarding colour and shades of darkness (2014). Nissim’s dark-skinned Iraqi heritage seems to be pleading with the sun to brighten her dark looks and wash her black skin clean (Fanon, 1967), its warm beams casting out all the shadows of her Mizrahiness. The use of yellow gloves to symbolize the sun evokes a matrix of associations. One is the stereotype of the “hot-as-sun” Mizrahi woman – an inhabitant of the Orient that, as Edward Said asserts, “still suggests not only fecundity but sexual promise (and threat), untiring sensuality, unlimited desire ...” (1978, 188). Another is that of the sunflower whose seeds are, in the hegemonic public imaginary, consumed by oriental women lounging on sun-flooded Middle Eastern balconies – an image sharply contrasting with Van Gogh’s Western, civilized iconic sunflower. Likewise, it evokes, states Nissim, the stereotypes of kitsch and bad taste, Mizrahi woman regularly being called *freha* or “slutty” (2014).¹³ Nissim thus employs a style, content, and medium that subverts the supposedly good taste of high art, disrupting the proper social order. As art critic Jean Fisher (2002) observes, the challenge faced by non-white artists in white societies is that of achieving active, equal acceptance. The mainstream Establishment has endeavoured to address this call by evolving a notion of cultural diversity that Sarat Maharaj calls a “struggle for difference” (2000, 34). In this context, Nissim refuses to maintain a safe distance from the mainstream, exhibiting her work in both peripheral and major museums and galleries across the country. By crossing the border or trespassing into forbidden territory she makes use of humour, wit, artistic skill and irresistible seduction. As Joanne Gilbert notes, one of the strategies used by marginal humour is subversion, which, like self-deprecation, “has been studied primarily as it is used by women ... and minorities” (2004, 20). Thereby, Mizrahi women artists like Nissim seek to affirm the politics of identity and recognition that attest to the need to present Israeli society with a “crisis”. What appears to be submission to stereotypes in this kind of humour is, in fact, frequently a “thinly veiled indictment of society” (Barreca, 185).

Highlighting the fact that the outsider is always already inside, Nissim’s provocative work addresses repressed histories and the fragile nature of contemporary assumptions regarding the position of marginalized subjects. Situated beyond the pale, as it were, of hegemonic culture, her presence disturbs, disrupts, and disorders the hegemonic social structure that tends to forge its identity by excluding and delimiting the Other – who is, however, an integral part of society and ultimately exists inside it. The cheap yellow gloves also elicit the stereotype of the under-educated Mizrahi woman who stays at home to cook, clean and take care of her large brood rather than raising the standard, Western family, and developing a career outside the home. Belonging to the lower socio-economic group in Israeli society, Mizrahi

¹³ Originally a common name of women from Muslim countries meaning “Happiness,” in Israel *freha* has become a derogatory term for vulgar women of Mizrahi origin.

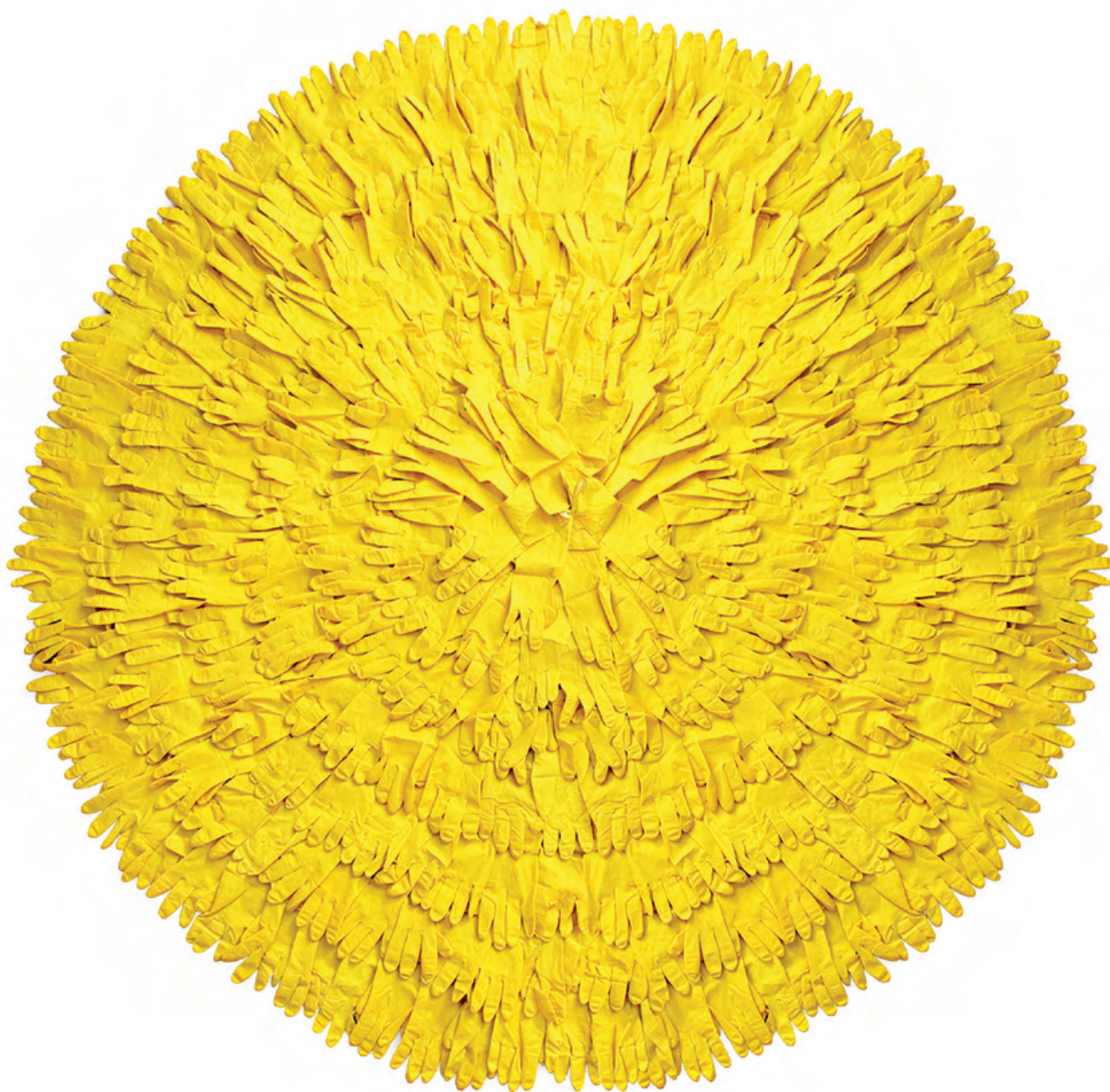


Fig. 1 – Vered Nissim, Untitled, 2014,
Installation, dimensions: 1.40X1.40 cm (one
part from the series "Fantasy Hands"). Courtesy
of the artist.

women are also frequently associated with cleaning and maintenance jobs, not only in offices and factories, but also for rich Ashkenazi families. Hereby, Nissim confronts the viewers with the ever-growing gap between ethnic groups in the country as Mizrahi women are choosing, or being compelled, to work in low-paid, low-status jobs. She also accentuates the limited opportunities open to Mizrahi women for gaining a higher education and their confinement to the periphery whether geographically, economically, or culturally. Women living in peripheral areas generally do not receive a sufficiently high standard of education and often their social mobility is restricted, thus their low-income status is perpetuated. Finally, the plain, cheap yellow gloves, according to the artist herself, also bear a very personal meaning for her, as they are an integral part of the daily equipment of her mother who is a cleaning woman by profession (2014).

The use of the yellow rubber household gloves to symbolize the sun also raises the question of the tension between function and aesthetics. Manufactured to protect labouring hands from toxic cleaning products and overuse, Nissim prompts the viewer to consider whether Mizrahi women can ever be totally clean(s)ed of their blackness – or whether they are forever doomed to suffer the consequences of the power relations wielded by a hegemonic society and remain economically and culturally suppressed. Calling attention to the continuing dynamics within various social fields (Sawicki 1991) – Mizrahis and Ashkenazis, blacks and whites, impoverished and affluent, men and women – she lays bare the complex, multi-layered, intersectioned positions of the various members of Israeli society. Her contrasting of domestic (feminine) cleaning and the creation of high art in the (masculine) public space of the museum places issues of identity construction – such as racialization and gendering – at centre stage.

Nissim's photograph titled "Half Free" from 2005 (Figure 2) is a self-portrait that affords her the opportunity to embark on a multi-layered discussion of gender, race, and class dimensions. The reference is to an Israeli supermarket chain offering low-priced basic food items at outlets on the outskirts of big cities. Targeting low-income families, it is famous for its cheap plastic shopping bags. In this image, the bag with its imprinted, "Half Free", covers Nissim's face, leaving her choking for air. Both shocking and grotesque, it exemplifies Linda Hutcheon's claim that humour can subvert fossilized cultural values. Used as a unique type of weapon, humour takes liberties with conventional moral, social, and economic values. Knowing society's weaknesses and thriving precisely where the voice of authority stammers and loses its bearings at the hesitant sites of cultural repression, humour goes beyond the semantic field and is expert at linguistic manipulation (2002, 97). Placing the issue of class at the centre of this work, Nissim states that it "gives visibility to people who are invisible – the blue-collar workers" (2013). Moreover, this piece not only refers to the lower socio-economic class, but also reflects the traditional gender division of labour as women are expected to be in charge of shopping for groceries and cooking for the entire family. Therefore, this woman in the photograph, with her dark skin and bright red lipstick – an allusion to the "sluttyness"



Fig. 2 – Vered Nissim, “Half-Free” 2005, Color photograph. Courtesy of the artist.

traditionally attributed to Mizrahi women – here signals the multiple oppressions from which Mizrahi women suffer: class, gender, and ethnicity. In relating to the subject of feminine Mizrahiness via positionality, Nissim seeks to undermine and problematize essentialist attitudes and highlight the political intersections of different identity categories, as the critical analysis on intersectionality unfolds (Ngan-Ling, Texler and Tan, 2011).

In a piece entitled “Civic Guard” (2006) (Figure 3), Nissim again chose to present herself in the photograph. She is dressed in the uniform of a contracting company providing security services to major shopping centres, her dark-skinned face fitting the exploitative occupational profile of Mizrahi women in contemporary Israel. This choice draws subversive attention to the status of Mizrahi women in Israeli society – many condemned to working in temporary, exploitative jobs to ensure

the security of the population while having no financial security rights of their own. In an age of surveillance and security cameras, secret government activities and unstable security situations around the world, particularly in the Middle East, it is ironic and humorous for a woman with no proper training to be put in charge of the safety of hundreds of thousands of people visiting shopping centres. Not only are security checkpoints a common constituent in Israel, but profiling praxis forms one of the central tools for foiling potential threats. Here, the Mizrahi worker, a woman of Iraqi origin, is employed to stop and prevent the danger she herself is customarily regarded as constituting – the Arab/Other/foreigner/alien. In charge of securing the area, she symbolizes the hegemonic order as it prevents women such as herself from penetrating the public sphere and taking an equal part in the civic,



Fig. 3 – Vered Nissim, “Civil Guard”, 2006, Color photograph. Courtesy of the artist.

cultural, and economic life of the country. Stressing the fact that the image is of a woman, the artist also emphasizes her doubly oppressed position: contrasting the prestigious security jobs – those for men fighting in the IDF (Israeli Defence Force) and protecting the home front with real weapons – with the much less prestigious, unskilled, civilian job of checking bags at the entrance to a shopping mall.

As the artist explained, the piece also represents the marginality from which Mizrahi women suffer under Israeli neo-liberalism, drawing attention to the fact that security guards employed by contractors are exploited financially and possess no employment security (2014). As Israeli sociologist Orly Benjamin (2011) notes, workers in unskilled jobs – cashiers, cleaners, care-givers, security guards – are extremely vulnerable to abuse of various kinds. Contractors in Israel in particular exploit the prevailing tender system and the trend towards privatization in order to gain a greater share of the non-professional sector at the expense of those least able to stand up for their rights in terms of working conditions, additional payment for overtime, sexual harassment, social and employment security, among others.

It also reveals the ethnization and gendering processes prevalent in Israel: Ashkenazi people work in high-salary, high-status, high-tech jobs; Mizrahi people in low-paid, low-status, low-tech jobs. Compounding the gender aspect is the fact that, according to recent statistics, 70% of minimum wage jobs in Israel are filled by women (Markovich and Alon 2006, 17). A report issued by the Mahut Centre – an organization dedicated to improving the economic status of women in Israel – entitled *Women Workers in a Precarious Employment Market* observes that: “Women who earn low wages face special difficulties that affect their lives and livelihoods as a whole ... Beyond their dire economic distress, they feel insulted and trapped. The first sense derives from the absence of any link between their work investment and pay cheques, the second from their knowledge that they will rarely – if ever – find good working conditions and sufficient income” (Buchsbaum et al. 2008, 59). Together with many others, this report proclaims that the majority of women in Israel work in low-paid jobs, resigning themselves to being exploited, frequently not even expecting to gain a fair recompense for their labour (ibid, 61; Nissim and Benjamin 2010).

Feminist Mizrahi women artists such as Nissim thus use their artwork to articulate the obstacles they face in their daily lives. Such obstacles include the inequalities and oppression from which they suffer in the employment market, the racist profiling to which they are subjected, the sexual exploitation to which they are exposed, and the degrading attitude toward Mizrahi culture in general and feminine Mizrahi culture in particular. These representations serve to draw attention to, and help to undermine, patriarchal-Ashkenazi-neoliberal hegemony. However, Nissim not only reveals the oppressive facets of being a Mizrahi woman, but also accentuates and celebrates her Mizrahiness, creating positive and powerful representations of Mizrahi women. In *Untitled*, a photograph from 2011 (Figure 4), the woman – Nissim herself – sits naked on a counter of her kitchen, her body covered in cooking oil and Kuba dumplings, a traditional Iraqi food. While this scene may be understood

as a homage to her mother – a close and important figure in the artist’s life who dedicated herself to taking care of her family and cooking their favourite foods – it also reveals a fiercely critical stance against prevailing ethnic and gendered stereotypes. As Israeli curator Rita Mendes-Flohr comments, the Mizrahi kitchen is “usually presented as the only Mizrahi cultural arena, as if eating was the only activity in their culture” (Keshet and Mender-Flohr 2000). Nissim explained this piece, stating that it was meant to subvert the derogative representation of the Mizrahi woman chained to her kitchen and replaces it by presenting a young, beautiful, assertive woman who chooses to continue the matrilineal Mizrahi tradition from a new stance of a subjective agent, proud of who she is (2014). Mizrahi artists creating a self-reflexive gaze as part of their effort to construct a valid, sovereign identity is facilitated, as critic Yochai Oppenheimer argues, by their attempt to liberate their stereotypical image from that of the “ethnic Other” and renounce the polarized perception it promotes (Oppenheimer 2010, 80). Thereby, they seek emancipation from idealization and demonization alike in order to become visible subjects and agents, critically calling Ashkenazi patriarchal hegemonic society to account.

Fig. 4 – Vered Nissim, *Untitled*, 2011. Color photograph. Courtesy



Following Israeli art critic Sara Chinski (1993), I would like to suggest that Mizrahi women artists, such as Vered Nissim, situated in the margins of the mainstream art world, hold a new and important cultural function that serves to undermine the existing social order on two important levels: within the field of art and within the general public-political sphere. The first level, that of art, proves the ability of non-hegemonic groups to operate and work from the margins (bel hooks, 1990) and achieve visibility in the centres. Therefore, Nissim's art serves as a reminder of the importance of learning to pay attention and study art created by social groups – that mainstream art history seldom attends to – because rich and useful artistic knowledge lies there. On the second level, that of the general public-political sphere, the art of Mizrahi women artists can be used in order to understand shifting social processes while stressing the unique contribution of art to society overall. In contrast to other social fields, such as the political entity of parliament, where sensitive issues of the deepening social divides in Israel are in a stagnant position and seldom surface to demand an earnest discussion, art products can function as a vehicle for pushing forward urgent social controversies in an effective manner. Art pieces such as those created by Vered Nissim are radical suggestions that cannot yet be expressed in other formats of social discourse in Israel today, thus they function as an important tool that can effect deep social change – which is urgently needed. ●

I would like to thank the artist Vered Nissim for conducting a fruitful dialogue with me during the writing process and for sharing her thoughts about her artworks.

Bibliography

ALON, Ktsia. 2013. "Mizrahi Women's Voices in Israeli Art – A Cross Section." In Ktsia Alon and Shula Keshet (Eds.), *Breaking Walls: Contemporary Mizrahi Feminist Artists* (pp. 278-244). Tel Aviv: Achoti Press.

BARRECA, Regina. 1991. *They Used to Call Me Snow White ... But I Drifted: Women's Strategic Use of Humor*. New York: Penguin.

BENJAMIN, Orly. 2011. "Gender Outcomes of Labor Marker Policy in Israel." *Equality, Diversity and Inclusion: An International Journal*, 30 (5): 394-408.

BUCHLOH, Benjamin. 1990. "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions." *October*, 55: 105-143.

BUKSBAUM, Ya'ara, Michal Dagan, Umayma Diab, and Dorit Avramovich. 2008. *Women Workers in a Precarious Employment Market*. Haifa: Mahut Center (Hebrew, Arabic, and English).

CALDERON, Nissim. 2000. *Pluralists Despite Themselves*. Haifa: University of Haifa Press (Hebrew).

CHINSKI, Sara, 1993. "The Silence of the Fish: The Local versus the Universal in the Israeli Discourse on Art". *Theory and Criticism*, 4: 105-122 (Hebrew).

CHINSKI, Sara, 1997. "The Lace-Makers from Bezalel". *Theory and Criticism*, 11: 177-193 (Hebrew).

DAHAN-KALEV, Henriette. 2001. "Tensions in Israeli Feminism: The Mizrahi Ashkenazi Rift." *Women's Studies International Forum*, 24 (6): 1-27.

DEKEL, Tal. 2011. "From First-Wave to Third-Wave Feminist Art in Israel: A Quantum Leap." *Israel Studies Journal*, 16 (1): 149-178.

DEKEL, Tal. 2013. *Gendered – Art and Feminist Theory*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

DOVEV, Lea. 2009. *Art within the Fields of Power: A Short History of Submission and Refusal*. Tel Aviv: Sal Tarbut Artzi (Hebrew).

FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Translated by C. Markmann. New York: Grove Press, 1967. Online: <http://www.umass.edu/complit/aclanet/FanonBW.html> (accessed 9.9.14).

FISHER, Jean. 2002. "The Outsider Within: Shonibare's Dandy and the Parasitic Economy of Exchange." In Suzanne Landau (curator), *Yinka Shonibare – Double Dress*. Jerusalem: Israel Museum (Hebrew).

FRASER, Andrea. 2005. "From the Critique of Institution to an Institution of Critique." *Artforum*, 44 (1): 278-83

FRENKEL, Michal. 2008. "Reprogramming Femininity? The Construction of Gender Identities in the Israeli Hi-tech Industry between Global and Local Gender Orders." *Gender, Work and Organization*, 12 (4): 352-374.

GILBERT, Joanne. 2004. *Performing Marginality: Humor, Gender, and Cultural Critique*. Detroit: Wayne University Press.

HUTCHEON, Linda. 2002. *The Politics of Postmodernism*. London/New York: Routledge.

KESHET, Shula and Mendes-Flohr, Rita, curators. 2000. *For my Sister – Mizrahi Artists in Israel*. Jerusalem: Antea Gallery (Hebrew).

LEVY, Gal. 2008. "A Lost Decade, or, Where Has the Mizrahi Narrative Gone Since the 1990s?" *The Open University, Israel*, www.openu.ac.il/Personal_sites/gal-levy/A_Lost_Decade.pdf

MAHARAJ, Sarat. 2000. "Dislocutions: Interim Entries for a Dictionnaire Élémentaire on Cultural Translation." In Jean Fisher (Ed.), *Reverberations: Tactics of Resistance, Forms of Agency in Trans/cultural Practices* (pp. 32-48). Maastricht: Jan Eyck.

MARKOVICH, Dalia, and Ktzia Alon. 2006. "Portraits from the Margins of the Employment World." *Haaretz*, December 13, 2006, p. 17 (Hebrew).

MISGAV, Chen. 2014. "Mizrahiness." *Mafteh*, 8: 67-92 (Hebrew).

- MUTZAFI-HALLER, Pnina. 2007. "Knowledge, Identity, Power: Mizrahi Women in Israel." In Shlomit Lir (Ed.), *To My Sister: Mizrahi Feminist Politics* (pp. 87-113). Tel Aviv: Bavel (Hebrew).
- NISSIM, Sarit and Orly Benjamin. 2010. "The Speech of Services Procurement: The Negotiated Order of Commodification and Dehumanization of Cleaning Employees." *Human Organization*, 69 (3): 221-32.
- NISSIM, Vered, and Einat Lahover. 2013. Unpublished transcript of an interview (Hebrew).
- NISSIM, Vered, and Tal Dekel. 2014. Unpublished interview (Hebrew).
- NGAN-LING, Esther, Marcia Texler Segal and Lin Tan, eds. 2011. *Analyzing Gender, Intersectionality and Multiple Inequalities: Global and Transnational and Local Contexts*, Bingly: Emerald.
- OPPENHEIMER, Yohai. 2010. "The Mizrahi School in Literature." *Hakivun Mizrah*, 22 (Hebrew).
- REILLY, Maura and Linda Nochlin, eds. 2007. *Global Feminisms – New Directions in Contemporary Art*. London and New York: Merrell.
- SAID, Edward. 1978. *Orientalism*. New York: Vintage.
- SAWICKI, Jana. 1991. *Disciplining Foucault: Feminism, Power and the Body*. London: Routledge.
- SHENHAV, Yehuda, ed. 2004. *Coloniality and the Postcolonial Condition*. Tel Aviv/ Jerusalem: Van Leer Institute/Hakibbutz Hameuchad (Hebrew).
- SHIRAN, Vicki. 2007. "Deciphering Power: Creating a New World." In Shlomit Lir (Ed.), *To My Sister: Mizrahi Feminist Politics* (pp. 34-35). Tel Aviv: Bavel, 2007 (Hebrew).
- WALZER, Michael. 2003. "What Rights do Cultural Communities Have?" In N. Ohad (Ed.), *Multiculturalism in the Israeli Context* (pp. 53-61). Jerusalem: Magnes (Hebrew).
- YONAH, Yossi. 2011. "Locaversalism – Thoughts about Art and Dynamic Multiculturalism." *Hamama – Culture, Art, Periphery*, 7: 11-148 (Hebrew).

Resumo

Este artigo propõe uma investigação da história e da memória da Revolução dos Cravos a partir da arte contemporânea. Baseando-se no argumento segundo o qual a história e a memória são investigadas pelos artistas visuais através de meios diferentes, mas não menos relevantes do que aqueles a que recorrem os historiadores profissionais, este artigo argumentará no sentido do reconhecimento da importância de atentar nas formas visuais, sonoras, textuais, objectuais e investigativas através das quais artistas de várias gerações e geografias têm desvelado as histórias e as memórias reprimidas da Revolução dos Cravos em Portugal e das lutas anti-coloniais, da descolonização e dos processos de construção nacional pós-independência em Moçambique, na Guiné-Bissau e em Angola. A discussão focar-se-á em várias obras de Ângela Ferreira, mas atentar-se-á igualmente em precursores que deram imagem à Revolução, tais como Ana Hatherly, assim como a uma geração mais jovem de artistas como Filipa César, Kiluanji Kia Henda e Daniel Barroca. ●

Abstract

This article proposes an investigation of the history and memory of the Carnation Revolution through the lens of contemporary art. Drawing upon the argument according to which history and memory are investigated by visual artists by means other, but no less relevant, than those of professional historians, this article will argue for the importance of attending to the visual, auditory, textual, object- and research-based ways in which artists from several generations and geographies have been unearthing the repressed histories and memories of the Carnation Revolution in Portugal and of anticolonial struggles, decolonization and post-independence nation-building in Mozambique, Guinea-Bissau and Angola. The discussion focuses on several works by Ângela Ferreira, but attention will also be paid to precursors in imaging the Revolution, such as Ana Hatherly, and to a younger generation of artists such as Filipa César, Kiluanji Kia Henda and Daniel Barroca. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Basia Sliwinska

School of Art and Design
Middlesex University London

Delfim Sardo

Colégio da Artes
Universidade de Coimbra

palavras-chave

REVOLUÇÃO DOS CRAVOS
ANTI-COLONIALISMO AFRICANO
DESCOLONIZAÇÃO
ARQUIVO
ÂNGELA FERREIRA ET AL.

key-words

CARNATION REVOLUTION
AFRICAN ANTI-COLONIALISM
DECOLONIZATION
ARCHIVE
ÂNGELA FERREIRA ET AL.

Data de Submissão
Date of Submission

Out. 2014

Data de Aceitação
Date of Approval

Jun. 2015

REVOLUTION IN CRISIS

THE RUPTURES OF REVOLUTION AND RUPTURED REVOLUTIONS THROUGH THE RUPTURES OF ARTISTIC PRACTICE

ANA BALONA DE OLIVEIRA

Centro de Estudos Comparatistas

Universidade de Lisboa

Instituto de História da Arte

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Universidade Nova de Lisboa

Courtauld Institute, University of London

Bolseira pós-doc – FCT

¹ This essay was written in 2014, the year of the revolution's 40th anniversary and also a moment of economic, social and political crisis, marked by the implementation of the adjustment programme led by the European Union, the European Central Bank and the International Monetary Fund since 2010/2011. The Carnation Revolution was a coup d'état undertaken on 25 April 1974 by officers of the Portuguese Armed Forces. Since 1961 and under the aegis of the 'Estado Novo' dictatorial regime, they had been fighting in Angola, Mozambique and Guinea-Bissau to maintain these African territories as Portuguese colonies, which, at the time, were called 'overseas provinces' by the regime. Prompted by the 'colonial war' – called the 'war of national liberation' by the liberation movements in Angola, Mozambique and Guinea-Bissau – the coup put an end to forty years of Estado Novo's fascist and colonialist rule in Portugal and was immediately embraced by the population. The independence of Guinea-Bissau was unilaterally declared in 1973, and those of Angola and Mozambique were declared in 1975. Throughout the text references to FRELIMO and PAIGC will recur: the former is the acronym for Frente de Libertação de Moçambique, led by Eduardo Mondlane until his assassination on 3

At a time of celebration of the 40th anniversary of the Carnation Revolution, looking back at 1974 acquires the poignant urgency of resisting, and imagining alternatives for, the current state of things.¹ In what ways might artistic practice and art-historical research offer new insights, relevant to critically thinking about the present, into the entangled histories and memories of the Portuguese revolution and of its links to African anti-colonialism within the arena of the global Cold War? To what extent might artistic discourse become an actual site of resistance by revisiting revolution, given the far from democratic circuits of the globalized contemporary art world and of its commoditized conditions of production and display? I shall offer an answer to the former question through the analysis of critical and imaginative interventions in and for the present by artistic archives of revolution which delve into its histories and memories, rupturing the amnesias of revolutionary achievements and possibilities without overlooking the failures. The latter question, however, will haunt these archives and my own reflections of them in the form of a permanent crisis (Derrida 1994; Marx, Engels 1992).

Drawing upon the overall argument according to which history and memory are investigated by visual artists by means other, but no less relevant, than those of professional historians, this essay will argue for the importance of attending to the visual, auditory, textual, object-, and research-based ways in which artists from several generations and geographies have been unearthing the repressed histories and memories of the Carnation Revolution in Portugal and of anticolonial struggles, decolonization and post-independence nation-building in Angola, Mozambique and Guinea-Bissau.² The discussion will focus on several works by Ângela Ferreira (Maputo, Mozambique, 1958), but attention will also be paid to

precursors in imaging the revolution, such as Ana Hatherly (Porto, Portugal, 1929 – Lisbon, 2015), and to a younger generation of artists such as Filipa César (Porto, Portugal, 1975), Kiluanji Kia Henda (Luanda, Angola, 1979) and Daniel Barroca (Lisbon, Portugal, 1976).

I shall be tracking shots of revolution by looking at particular sites and screens, or sites for screens – artistic sites which, through a process of film citation and collage in video, photography and text, taking place within certain spatial and material configurations, put the very notion of screen into a three-dimensional, architectural and sculptural *mise-en-abîme*, and even into a *mise-en-scène* of sorts. These are sites in which screens emerge as archives of and for revolution. They are not simply archives of and for the past, as no archive ever is – and in the same way a revolution is never simply of and for the entirely new. As Jean-Marie Straub was once heard saying on screen, ‘making a revolution also means reinstating old things (...) very old, but forgotten’ (Costa, Straub, Huillet 2004, 47, my translation).³ Elsewhere, he recalled Walter Benjamin by saying that revolution might not be ‘the forward flight towards progress’, but rather ‘a tiger’s leap into the past’⁴ – a dialectical leap, which, according to Benjamin, is revolutionary if it is charged with the ‘time of the now’ (or what he terms the *Jetztzeit*), taking place ‘in the open air of history’ rather than the arena of the ruling class, and exploding with its continuum (Benjamin 1999a, 252-253). The past is conceived by Benjamin as image, flashing up and flitting by at moments of danger – moments when the past is recognized by the present as one of its concerns, when the present wakes up to the fact that ‘even the dead will not be safe from the enemy if he wins’ (Benjamin 1999a, 247). In Benjamin’s terms, the past charged with the time of the now which makes a revolution is ‘the image of enslaved ancestors rather than that of liberated grandchildren’ (Benjamin 1999a, 252). But revolution also becomes past – which means it can also become the image that will flash up at our own moment of danger, demanding to be recognized as our pressing concern. Perhaps here Benjamin was not dialectical enough then, for the image of liberated ancestors might also rekindle revolutionary desire. In light of these ideas, the artistic archives/screens/sites of and for revolution I shall be discussing express the desire that past revolutionary presents and futures become habitable, visible and audible once again, reigniting our memories and imaginations.

The euphoric rupture of the Portuguese revolution was famously shot by Ana Hatherly’s *Revolução* (1975). The film depicts, in accelerated rhythm, the profuse inscription or ‘occupation’ of Lisbon’s façades, kept orderly clean before the 25 April, by graffiti, posters and murals of and for revolution, with renowned speeches by some of its main protagonists and the chanting of the people as soundtrack. It is a palimpsest of screens: built façade, scribbled wall, painted mural, collaged poster, ripped, covered by a new or opposite version of itself, soon to be removed again, all of this overlaid with speeches, slogans and songs, and feverishly montaged to be cinematically screened. It is no simple depiction of revolutionary joy. Though Hatherly’s aim was celebratory, her Super-8 camera did capture material ruptures pointing towards the emergence, shortly after the unanimous celebration, of clash-

February 1969, and by Samora Machel – the first president of independent Mozambique – until his death on 19 October 1986, and the latter refers to Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde, led by Amílcar Cabral until his assassination on 20 January 1973.

² On the artist as historian, see Godfrey 2007. On the artist as archivist, see: Foster 2004, Balona de Oliveira 2008.

³ See also the film by Pedro Costa, *Onde Jaz O Teu Sorriso?*, 2001.

⁴ See the short film by Pedro Costa, *6 Bagatelas*, 2001.

⁵ *Rotura* was first presented in the important *Alternativa Zero* exhibition at the Galeria Nacional de Arte Moderna, in Belém, Lisbon, in 1977 and subsequently, in that same year, at Galeria Quadrum. The Quadrum version of *Rotura* was shot by Hatherly in her film with the same title, *Rotura* (1977). On Hatherly's works from this period, see also Hatherly 2004. On *Alternativa Zero* and the role of its organiser, Ernesto de Sousa, see Freitas et al. 1998, and the film *Alternativa Zero* (1977) by Fernando Curado Matos.

ing views, in the form of layer upon layer of ripped posters. She did not only shoot but also tore them – very early in the morning so as not to be seen and mistaken for a reactionary – in order to make collage surrogates of the urban surfaces of Lisbon (*As Ruas de Lisboa*, 1977). Here again the revolutionary event is represented as multifarious, complex and also incomplete, for it was those ever-present, enthusiastic and, soon after, conflicting images of revolution that the new order of things before long seemed to be endlessly trying to strip itself of. In 1992, while evoking her 1977 performance *Rotura*, meaning 'rupture', Hatherly commented that her tearing gestures embodied a sort of violence and collective anger for the rupture that had and had not taken place, and that by that time the half-destroyed posters on the streets resonated as both rupture and decadence (Hatherly 1992, 78, 76).⁵ This same disenchanted ambivalence for the post-revolutionary turn of events is visible in Ângela Ferreira's *O Estado das Coisas (Hotel da Praia Grande)* (2003) (fig. 1), a work in which she re-enacted celebratory gestures of revolution in the renovated modernist hotel in Sintra, Hotel Arribas, which, ruined and abandoned, had offered the perfect film set for the mournful depiction of the state of cinema in Wim Wenders' 1982 *The State of Things*. The film recounts the story of the failed shooting of the Hollywood black-and-white sci-fi film *The Survivors*, a remake of Roger Corman's film *The Day the World Ended* (1959), in what was then an empty and rather desolate Hotel Arribas at Praia Grande in Sintra. Searchers who survive without ever finding the unexposed film which, having run out, they need in order to complete the movie, the actors and the film crew are left waiting in vain, isolation and boredom, when Fritz, the director, who, non-incidentally, was reading *The Searchers* (1954) by Alan Le May, goes searching for Gordon, the bankrupt and



Fig. 1 – Ângela Ferreira, *Hotel da Praia Grande (O Estado das Coisas)*, 2003. C-print, colour, 124 x 153 cm. Courtesy of the artist and Galeria Filomena Soares, Lisbon.

runaway producer. The film ends with the end of this search, which culminates with the deadly shooting of the two non-survivors, Fritz and Gordon.

The State of Things is a very personal film and much more about Wenders' thoughts on the state of cinema than about the aftermath of the Portuguese Revolution. But, by being shot in Lisbon and by the very way it portrays the city, its surroundings and the hotel at Praia Grande, it also speaks of the state of revolutionary and post-revolutionary things. Ferreira has commented that, for her, the desolation of this portrait became a metaphor for post-revolutionary apathy and that she wanted to look at the building again in order to see how much of the memories of the late 1970s it still retained.⁶ Her work is a counter-gesture: a critical act of remembrance of revolution on a site where she found a renovated, touristic version of alienation. But perhaps we can also look at *The State of Things* again and find that its apathy performs its own counter-gestures. Lúcia Nagib has analysed its stagnation in terms of reflexive stasis, noting how the ruined modernist architecture of the hotel, partially submersed by the ocean and described by Fritz as a sinking ship, might be considered as a critical metaphor for the failures of the capitalist conception of progress (Nagib 2014). As Nagib reminds us, Benjamin's critique of progress by means of ruins and angels appears in Wenders' *The Wings of Desire* (*Der Himmel über Berlin*, 1987) (Nagib 2014, 16; Benjamin 1999a, 249).⁷ By re-enacting gestures of revolutionary celebration, Ferreira invites us to revisit that powerful, if fleeting, moment when the collective rose against oppression. But her own isolation and the incompleteness of her gesture – her body holding onto the edge of the swimming pool with one hand, while the other stretches to offer the carnation to the opening edge of a parasol stand – also critically suggest, alongside the restored cleanliness of the modernist architecture and the quiet water screen of the full and fully functioning swimming pool, protected from the force of Wenders' waves, that the movement of that collective rising was halted. Both in Wenders' film and in Ferreira's photograph, however, some sort of search is able to disturb forgetfulness and loss without proposing progress as the alternative.

But the interwoven geographies and histories of revolution demand that the revolutionary event in south-western Europe in the 1970s opens onto the examples of the revolutionary struggles of Angola, Mozambique and Guinea-Bissau from the 1960s onwards. The wars of liberation from Portuguese colonial rule became unstoppable forces unleashing not only independence and revolution in these new countries, but also revolution in the country of the colonizer. At given moments, these African revolutions set the example for the revolutionary film set or location, not only for Angolan, Mozambican and Guinean filmmakers, but also for foreign collaborators, some of whom had already contributed to the first steps of cinema in liberated zones before independence, while others moved on to the newly independent countries after filming the increasingly withered carnations. The international trajectories of solidarity with these revolutions through cinema were many, some of them involving axes of collaboration and friendship far from traversing Europe. In view of such networks, but also of the global histories of socialist movements and

⁶ See Ângela Ferreira, *Doubling the Reading*, 2008, video.

⁷ Both Nagib and I refer to that often-quoted moment in 'Theses on the Philosophy of History' when Benjamin analyses Paul Klee's *Angelus Novus* as the image of the angel of history, facing the past as 'catastrophe ... piling wreckage upon wreckage' and progress as a storm propelling him into the future (Benjamin 1999a, 249).

⁸ On Cabral see also: Sousa 2012; Tomás 2007.

revolutions in the twentieth century which, at times, offered points of reference, inspiration or departure, as soon as these particular revolutions begin to unfold on the screen, we are already looking at yet other revolutions from yet other times and places. We go back to October 1917. We may watch Eastern Europe, China, Cuba, several other independence and liberation movements sweeping across Asia, Africa and the Caribbean, May 68 Paris, Vietnam, Chile, Brazil. All along, we are reminded of apartheid South Africa. Where to begin? Where to end?

I shall be tracking shots of the Mozambican revolution through its cinema as it unfolds on Ferreira's sculptural screens. *For Mozambique* is a sculptural, video and text-based installation comprising three variations that are meant to be exhibited separately: *Model No. 1 for Screen-Tribune-Kiosk*, *Model No. 2 for Screen-Orator-Kiosk*, and *Model No. 3 for Propaganda Stand, Screen and Loudspeaker Platform*, all of them celebrating a post-independence Utopia (fig. 2). As the titles indicate, these models were inspired by three agitprop structures designed on paper by the Latvian-Russian constructivist Gustav Klucis (1895-1938) for the IV Comintern Congress and the fifth anniversary of the October Revolution in 1922. They were multifunctional, movable kiosks to be placed in the streets and included screens for film projections, tribunes for speakers, bookstands, loudspeakers and sites for posters. Many of Klucis' structures exist only as drawings, but some, and others similar to them, were built and widely used by the Russian Communist Party in the 1920s in order to mobilize public opinion in favour of the Revolution. The inclination of *Models No 1* and *No 2* cite another constructivist moment: Vladimir Tatlin's *Model for Monument to the Third International* (1920), the angle of which at 23.5 degrees from the vertical axis intended to connect the Revolution to the axis of the Earth. In Benjamin's vein, the artist becomes a producer of revolution by making use of technologies of mechanical reproduction for the people and, in Tatlin's case, even for all of humankind (Benjamin 1982; Benjamin 1999b). Like most of Klucis' models, however, Tatlin's architectural utopia was never built. But, at the same time, it is undeniable that the very vision that made it fail as built architecture lives on and continues to produce effects in unexpected ways. Significantly, without access to the image of such vision, its enduring force would perhaps have faded away.

The vision that culture was an integral part of the collective political struggle for liberation and decolonization was one of the most important contributions of thinkers and revolutionaries such as Frantz Fanon and Amílcar Cabral (Fanon 2001; Fanon 1980; Cabral 1976; Cabral 1984).⁸ The same is true for Samora Machel and FRELIMO who favoured, among other cultural expressions, cinema, radio, photography, literature, graphic design and the press as tools of liberation before and after independence (Mondlane 1995; Machel 1985). Cinema in particular was to produce an image of the people for the people. Margarida Cardoso's documentary *Kuxa Kanema: O Nascimento do Cinema (The Birth of Cinema)* (2003) – a still of which forms part of the radio tower of Ferreira's *Cape Sonnets* (2011) – narrates this story: the founding of the Instituto Nacional de Cinema (INC); the production and the exhibition of the Kuxa Kanema newsreels through mobile cinemas across the

country; the joint efforts, not devoid of difficulties at times, of Mozambican and foreign filmmakers; the return and important role of Ruy Guerra; Jean-Luc Godard and Anne-Marie Mièville's project for the creation of a new model of television; and the beginning of the end of many of these dreams when the war with Rhodesia and then South Africa seemed to require the strengthening of official Party ideology, and when Machel died in a plane crash.⁹

Ferreira's installation, as the title again indicates, is a celebration of this fleeting moment. Godard and Mièville's project, entitled *Nord contre Sud ou Naissance (de l'image) d'une nation* (1977-1978), in a counter-gesture to the racist narrative of Griffith's *The Birth of a Nation* (1915), becomes visible and readable in the Klucis-

⁹ On 19 October 1986, the aeroplane in which Samora Machel was travelling from Zambia to Mozambique crashed in a mountainous area in South Africa. There have been suspicions, never confirmed, that the South African government might have been involved in the accident.



Fig. 2 – Ângela Ferreira, *For Mozambique (Model No. 1 of Screen-Tribune-Kiosk celebrating a post-independence Utopia)*, 2008. Installation view, Ângela Ferreira. *Hard Rain Show*, Museu Coleção Berardo, Lisbon, 2008. Collection Museu Coleção Berardo. Photo: Luís Colaço. Courtesy of the artist and Galeria Filomena Soares, Lisbon.

¹⁰ Jacques d'Arthuys was trained as a diplomat and travelled extensively before arriving in Mozambique in 1976 as a cultural attaché of the French embassy. Many foreign filmmakers had been in Portugal during the Carnation Revolution before travelling to newly independent Mozambique. D'Arthuys was also in Portugal at the time: after being Allende's communications advisor in Chile, he headed the French institute in Oporto (Wanono 2007; Peigne-Giuly 1995). Other members of the French group were Miguel Alencar, Philippe Constantini and Françoise Foucault, author of the workshops' photographic documentation visible in two of Ferreira's installations. They were all connected to the Comité du Film Ethnographique and the Section de Cinéma of the University Paris X, Nanterre. The UEM departments, operating under the auspices of the Instituto de Investigação Científica, were CEC, Centre for Communication Studies (Jorge Constante Pereira, João Azevedo, Bento Sitei), CEA, Centre for African Studies (Aquino de Bragança was an important figure here), and TBARN, Técnicas Básicas de Aproveitamento de Recursos Naturais (Basic Techniques for the Use of Natural Resources, fundamental in linking with rural areas and where the painter, architect and poet António Quadros was a key figure). Other Mozambican trainees were José Negrão, Stella Malta and José Baptista and another important figure among them was the American Russell Parker, who had been in Portugal collaborating with Rui Simões in *Bom Povo Português* and Thomas Harlan in *Torre Bela* (Ferreira 2013, 17-21; Gray 2007, 119-121).

¹¹ As a miners' song and dance, and in the context of apartheid South Africa where men were forced to move in order to work without being able to take their families, *Makwayela* was performed by men. In the film, there is a moment when the presence of the woman in this context of revolutionary celebration is explained by the interviewed male worker as part of the revolutionary project of equality between men and women. Surprisingly, then, she does not speak. For an example of women speaking from and of the struggle for the camera alongside men, see for example: Margaret Dickinson, *Behind the Lines*, 1971; Dickinson 2011, 129-34, 135-36.

inspired screens (Godard 1979, 70-129). But *For Mozambique* is a multifunctional and mixed-media screen where other images of revolution emerge, such as those of *Makwayela* (1977). *Makwayela* was made when, invited by the Mozambican government, Jean Rouch and a team of French filmmakers from the University of Paris X, Nanterre, including Jacques D'Arthuys and Nadine Wanono, among others, led a number of projects in collaboration with several departments of the Eduardo Mondlane University (UEM). The aim was to train Mozambican filmmakers, such as Arlindo Mulhovo, João Paulo Borges Coelho and Moira Forjaz, using mainly Super 8.¹⁰ Many experiments were undertaken in Maputo, but also in rural areas, where the communities would be involved in the editing and screening, while the films would circulate between communities in an exchange of several sorts of experiences and knowledge (Gray 2007, 119-121; Ferreira 2013, 17-21). In the case of *For Mozambique*, it is an urban image of the people that we are invited to revisit: the celebratory performance of the miners' song and dance, originally from the south of Mozambique, adapted by a group of glass-factory workers who had just returned from the mines in apartheid South Africa and now including the participation of a fellow woman worker.¹¹ On the other side of the screen, Bob Dylan celebrates the Mozambican revolution in the *Hard Rain* concert at Fort Collins, Colorado, in 1976, with his song *Mozambique* – another song, therefore, but now one where revolution seems to have acquired another meaning, that of the 'sunny Mozambique' on whose beach couples dance 'cheek to cheek'.¹² Despite the apparent hedonism of Dylan's lyrics, they point towards revolution beyond Party politics in a way that calls to mind the celebratory beach scenes of José Celso and Celso Luccas' 25,¹³ and the role played by music not only in this film, but also on the ground, when the Super-8 teams would call on villagers to gather around the screens by switching 'the sound system on full blast with Bob Marley' (Gray 2007, 120-121, 260; Ferreira 2013, 21). Somewhat similarly to 25, *For Mozambique* is a sort of cartography and archive of revolution imbued with polyphonic meanings – evident in the way the sound of the *Makwayela* at times becomes the soundtrack for Dylan's performance and vice-versa – stretching not only across space but also time, and returning to 1917.¹⁴

The stories recounted in the screens of *For Mozambique* were investigated further in *Political Cameras (For Mozambique series)* (2011) and in the *Studies for monuments to Jean Rouch's Super 8 film workshop in Mozambique (no. 1, 2, 3)* (2011-12). These works might be said to underscore the collaborative and communal working methods of the Super-8 workshops, which, going a long way beyond Rouch's aims, continued after he left.¹⁵ The collective films made by the political cameras of the Mozambican trainees were 'strange objects', unclassifiable because, despite foreign collaboration, their images came neither simply from outside, nor above (D'Arthuys 1980, 23; Ferreira 2013, 13-14).¹⁶ Not surprisingly, then, the objects paying tribute to these films are also strange and unclassifiable in their own way: they fictively screen the process of the workshops by illuminating their photographic documentation with flickering flashes of light – in them, the past literally flashes up, includ-

ing the image of yet another blackboard where, as opposed to the one appearing in Celso and Luccas's 25, the meaning of 'revolution' is being taught without the spelling of the word (fig. 3).¹⁷ Similarly to Godard's proposal, the Super-8 project was brought to a close by the Party in 1982 for being considered too expensive and counterproductive, but it seems that what prompted the decision was the successful heterodoxy of its grassroots developments.¹⁸

Ferreira's archives and cartographies of revolution present a visual, auditory, textual and performative complexity that seems to embody the wish to do justice to the complex temporalities and interwoven geographies of revolution and to the potential of its active remembrance. A similar, if also distinct, reinstating of very old, but forgotten things through the screening of collaborative endeavours, marked by a radically democratic conception of the people and of the making and showing of its images, might be said to be discernible in Filipa César's artistic screens which revisit the history of the Guinean revolution through its cinema.

After filming the gazing hands of the Guinean archivist Armando Lona, perusing a colonial album of the National Historical Archive in Bissau in *The Embassy* (2011), which ends by opening onto the image of revolution, found loose in between the album's last pages, of a PAIGC school in a liberated zone – an image where revolution is not devoid of contradiction –¹⁹ César made two films about another archive, whose remains she found in peril of disappearance in 2011. César's *Cuba* and *Conakry* revisit the history of the Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual (INCA), the Film and Audiovisual National Institute of Guinea-Bissau. Founded in 1977, it holds films (which have recently gone through a process of digitization in Berlin) made before and after independence by filmmakers such as Flora Gomes, Sana Na N'Hada, and the late Josefina Lopes Crato and José Bolama Cobumba, as well as films from countries supporting the Guinean struggle, some films from Portugal and copies of films left by Chris Marker when he visited the country in 1979.

In collaboration with the Guinean filmmaker Suleimane Biai and the director of INCA, Carlos Vaz, who accompany the actress Joana Barrios in a performative reading filmed at FEZ, the former Pionierpalast Ernst Thälmann in Berlin, *Cuba* (2012) recounts, in a 16 mm sequence shot, the Guinean pre- and post-independence nation building through images and texts. These visual and auditory elements reference the international networks of socialist friendship with Cuba, notably its militant cinema, and Cabral's theories on culture and farming as a means of liberation, decolonization and socialist revolution. They hark back to 1951, when Cabral developed his agronomic theories in the Portuguese town of Cuba, in Alentejo. This was one of the regions of Portugal crying out most urgently for the agrarian revolution which never really took hold after 1974 and which became the subject of Ferreira's photographic series *Hortas na auto-estrada: jardins portugueses* (2006). Images of the Cuban filmmaker Santiago Álvarez's *Año 7* (1966) and of the unfinished film *Guiné-Bissau: 6 Anos Depois* (*Guinea-Bissau: Six Years After*), made in 1980 by Cobumba, Crato, Gomes and Na N'Hada, who Cabral had sent to Cuba to train with Álvarez at the Institute of Cinematographic Art and Industry

¹² Bob Dylan/ Bob Dylan, Jacques Levy, "Mozambique" (3.41 min.), in *Hard Rain, Bob Dylan in concert at Hughes Stadium, Fort Collins, Colorado, USA, May 23 1976*.

¹³ See José Celso Martinez Corrêa and Celso Lucas, 25, 1975, 1976/77. Celso and Luccas were members of the São Paulo-based Teatro Oficina. Exiled, they travelled to Portugal only a few months after the Carnation Revolution where they made *O Parto* (Comunidade Oficina Samba, 1975), and subsequently to Mozambique where they made 25. Besides 25 June 1975, the date of Mozambican independence, the title celebrates: 25 June 1962, the date of the founding of FRELIMO; 25 September 1964, the date of the beginning of the armed struggle; and 25 April 1974, the date of the Carnation Revolution in Portugal (Corrêa et al. 1980; Silva 2006, 52-89; Gray 2007, 83, 107-108; Gray 2011, 146-147). By means of the trope of the celebratory music and dance on the beach, I am arguing not only for the relevance of music and dance in opening up the meaning of revolution and revolutionary celebration in 25 and *For Mozambique*, but also, importantly, for the relevance of the use of *different* sorts of music and dance, more or less traditional, either as images of music and dance performance or as soundtrack. In 25, there are images of celebration through traditional music and dance, but several other sorts of music make up its soundtrack, from Billie Holiday to João Gilberto, Jorge Ben Jor and Ruy Mingas. In *For Mozambique*, on the other side of Dylan's concert, the performance of the *Makwayela* constitutes another example of tradition adapted for resistance and revolutionary celebration. Significantly, archival images of what seems to be the same performance of *Makwayela* filmed by Rouch and D'Arhuys also appear in 25 itself and in Cardoso's *Kuxa Kanema*. Lúcia Ramos Monteiro also inscribed *For Mozambique*, among other works, in the lineage of 25: similar to the latter, the former shows 'passages of images of passage', that is, a collection of borrowed, 'passed-on' moving images depicting the movements of revolutionary rupture and transition to independence (Monteiro 2011). Monteiro briefly discusses passages of images also in the sense of the passages of cinema to the museum and gallery space. There are three other

important meanings of passage as far as *For Mozambique* is concerned: the bodily 'passages' and movement in space the work requires of its spectator; a focus on music and dance which could translate as passages of images of celebration of the passage through the bodily 'passages' and movements of music and dance performance; finally, the passages between image and sound, evident in the very enmeshing of the sound of one side of the screen with the image of the other and vice-versa (Balona de Oliveira 2012, 236-247). In relation to the first of these three meanings, another idea of passage comes to mind, and an art-historical one – Rosalind Krauss' notion of 'passages in modern sculpture' – through which I have passed (and gone beyond) in my analysis of Ferreira's *Maison Tropicale* and *For Mozambique* (Balona de Oliveira 2012, 225-236, 246-247; see also Krauss 1981).

¹⁴ Rouch and D'Arthuys' *Makwayela* on one side, Dylan's performance of *Mozambique* on the other, and the alternating juxtaposition of the images of one and the sounds of the other, together with the realized and unrealized projects by Klucis, Tatlin, Godard and Mièville, do seem to allow for a reading of *For Mozambique* as visual, auditory, textual, formal and material palimpsest in a way that calls to mind the visual and auditory palimpsest, both transnational and trans-historical, found in 25. Both *For Mozambique* and 25 contain references to the Russian Revolution of 1917 and its political and artistic avant-gardes. In the former, this is found formally (and explicitly) in its design and inclination, and cinematically (and implicitly) in its reference to the Super 8 workshops, which included the watching of films such as Sergei Eisenstein's *Battleship Potemkin* (D'Arthuys 1979, 54). In the latter, explicit cinematic 'citations' of Eisenstein and Dziga Vertov abound, among references to Brecht, Glauber Rocha and the group Dziga Vertov (founded in 1968 by Godard and Jean-Pierre Gorin). The Angolan context (and anti-colonial friendship) also appears in the explicit musical presence of Ruy Mingas and António Jacinto's *Monangambê*, and in the implicit cinematic reference to Sarah Maldoror's *Monangambê* (1968) and Joaquim Lopes Barbosa's *Deixem-me ao menos subir às palmeiras* (1972) (Monteiro 2011). *For Mozambique* and 25 also allude to protest movements in



Fig. 3 – Ângela Ferreira, *Study for monuments to Jean Rouch's Super 8 film workshop in Mozambique (no. 2)*, 2011. Courtesy of the artist and Galeria Filomena Soares, Lisbon.

(ICAIC) in 1967, unfold on the screen behind the performers and on the screen of the performers' own bodies. In turn, they read aloud Cabral's *Estudos Agrários* and his *Weapon of Theory*, proclaimed at the Tricontinental conference in Cuba in 1966 (Cabral 1988; Cabral 1984).

The 'informative bulletin' cited by Biai from Cabral's 1951 texts, with which *Cuba ends*,²⁰ opens *Conakry* in the form of the radio broadcast of the American radio activist Diana MacCarthy, who reports on the history and state of the film archive and, together with the Portuguese writer Grada Kilomba, reads her reflections on

images of *A Semana da Informação* (*The Week of Information*). This is a soundless film, made by Cobumba, Crato, Gomes and Na N'Hada in Conakry in 1972, documenting the exhibition curated by Cabral at the Palais du Peuple, which, with visitors such as Miriam Makeba, Stokely Carmichael, Sékou and Hajia Touré, celebrated the aspirations and achievements in the liberated zones. This was a time when, the war of liberation still being fought, the socialist bright future of independent Guinea-Bissau was envisioned as not too distant (although Cabral would be murdered soon afterwards). Kilomba's words bring these events back to Portugal in order to highlight their absence, for this version of history was never part of the syllabi (fig. 4).

As in *Cuba*, in *Conakry* a 16 mm single shot travels, but now at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin, the former congress hall offered to West Germany by the US, onto whose walls images of the Palais du Peuple, the congress hall offered to Guinea-Conakry by China, were screened.²¹ The broader history of the global Cold War, as revolutionary friendship, competing ideologies and far-from-cold military conflict, has been unfolding on the background of all these screens, including the former Pionierpalast where *Cuba* was filmed.²²

Ruined and restored film screened onto ruined and restored architecture brings to mind yet another hotel, one which could not be renovated. It appeared on the sculptural screen of Ferreira's *Collapsing Structures/Talking Buildings* (2012) (fig. 5), in the same year and in the same place where *Conakry* was filmed. Ferreira's suspended sculpture, inspired by the architectural and political history of the Haus der Kulturen der Welt, that former symbol of Western so-called progress and freedom which partially collapsed in 1980 to be renovated and reopened in 1987, became a screen for the story of the Four Seasons in Maputo, left unfinished by the Portuguese in 1975, who, rumour has it, sabotaged it before leaving by pouring cement down its plumbing system. It was never inhabited and its controlled implosion took place in 2007.

Mausoleum and movie theatre, instead of congress hall and hotel, emerge as yet other instances of Cold War architecture and colonial ruin, in disparate, yet deeply relatable artistic archives and screens. The mausoleum where Agostinho Neto is supposedly buried was built in Luanda by the Soviet Union in 1981, two years after the death of Neto in Moscow.²³ Inspired by Cold War histories and fictions of space conquest and by Western antiquity myths, Kia Henda humorously turned the mausoleum into the Ícarus 13 spaceship, which, thanks to the creative efforts of a team of Angolan scientists, successfully completed man's first journey to the sun in 2006 (fig. 6). Despite obvious differences, César's filming of the *Allee der Kosmonauten* in the outskirts of Berlin with its Soviet-style social housing blocks, thus named in homage to the space travel of Sigmund Jähn and Waleri Fjodorowitsch Bykowski, might be said to tell a different chapter of the same story.²⁴ But Kia Henda's script includes other shots, such as those of the Astronomy Observatory in the Namibe desert – in fact, an abandoned movie theatre left unfinished by the Portuguese in 1975, like the Four Seasons in Maputo and the colonial architectures photographed

the US: the former, more subtly, via Dylan; the latter, quite directly, through images of the civil rights movement and the Black Panther Party, speeches by Martin Luther King and Holiday's *Strange Fruit*. Finally, both *For Mozambique* and 25 have different versions: let us not forget the former comprises three models (and two maquettes) not meant to be exhibited together, while the latter's longer version lasts for more than three hours.

¹⁵ Rouch and Godard left Mozambique around 1979, but the Super-8 project continued until 1982.

¹⁶ D'Arhuys wrote: 'Ces films sont d'étranges objets, dont les circuits de distribution ne savent que faire, faute de pouvoir les classer [...] Ainsi, ce pays, qui avait alors trois ans d'indépendance, entendait se créer de lui-même une image qui ne viendrait ni d'ailleurs ni d'en haut' (D'Arhuys 1980). According to Ferreira's research notes for *Political Cameras* taken from a conversation with João Paulo Borges Coelho in Maputo in 2010, 'The Mozambican trainees were young but they were not blank pages. Jean Rouch had his own political ambitions for the workshops but the Mozambican trainees also had their agendas' (Ferreira 2013, 17). Ferreira's engagement with Rouch's project in post-independence Mozambique began from conversations with Manthia Diawara at the time of their collaboration for her *Maison Tropicale* project (2007), in the context of which Diawara made his film *Maison Tropicale* (2008) (Bologna de Oliveira 2012, 72–76, 208–247; Bock 2007; Bock 2008). Her approach to the Super 8 workshops at the time of *For Mozambique* is naturally more indebted to Diawara, who wrote of Rouch's and Godard's short-lived projects, and to a certain extent of Guerra and the INC, in terms of failure, even if he also recognized their legacies: 'although the projects had been frustrating to Rouch, Godard, and Guerra, they had not been a total loss [...] Mozambican cinema benefited, and will continue to benefit, from the experience' (Diawara 1992, 103; see also Diawara 2003). Also, Diawara's view of Rouch's Super 8 project does not seem wholly detachable from his opinions of his earlier ethnographic films. Three years after publishing *African Cinema: Politics and Culture*, he made *Rouch in Reverse* (1995), a conversational critical homage to the filmmaker, where he

reverses Rouch's method of shared anthropology and turns him into his Parisian native informant. Gray's view on Rouch's and Godard's Mozambican projects seems slightly more nuanced, distancing itself from Diawara's 'material' pessimism without omitting the contradictions: 'These examples show the entanglements of the postcolonial to be more complicated than has often been assumed, necessitating analysis that looks beyond a narrow definition of material "results" or a clear chronology of influences and effects [...] Rouch's *cinéma vérité* morphed into something far more radical, in which the very notion of ethnographic film changed in the hands of filmmakers engaged in making a political intervention. [...] [Godard's] proposals were rejected by the State, but his ideas about how video might enable a radical democratisation of production find resonances in later projects [...] the people present at the conception of the INC had contrasting and even contradictory notions of cinema and what it could achieve in the Revolution' (Gray 2007, 104-105). From Ferreira's more in-depth and *in-loco* engagement with the complexities of the projects and their aftermaths, evident in her research notes and, I add, in her installations, it seems to me that her views have also become slightly more nuanced: *Studies for Monuments* and *Political Cameras* no longer halt failure and fall, while signalling their imminence, in the form of an inclination.

¹⁷ 25 begins and ends with images of a school in a liberated zone on whose blackboard the word 're-vo-lu-ção' is syllabically spelled by a woman. The idea of the screen as a blackboard for learning through syllabic spelling occurs visually and through voiceover in other instances of Celso and Luccas' films, such as 'Re vi ver' and 'Por-tu-gal-Bra-sil-Â-fri-ca' in *O Parto*. For lines of continuity between the end of *O Parto*, when the revolution is still an illiterate new-born child ('a revolução é uma criança analfabeta'), and the beginning and end of 25, when the revolution is taking its first steps by learning a new alphabet, including that of cinema, see Silva 2006, 65. On screen on/as blackboard, see Gray 2007, 102-103.

¹⁸ On the community activities felt by local Party hierarchies to undermine their authority, see Borges Coelho in Gray 2007, 121.



Fig. 4 – Filipa César, *Conakry*, 2012. 16 mm film transferred to video HD, colour, sound, 10'44". Installation view, *Filipa César* – Single Shot Films, Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen, 2013. Photo: Sebastian Stadler. Courtesy of the artist and Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbon.



Fig. 5 – Ângela Ferreira, *Collapsing Structures/Talking Buildings*, 2012. Installation view, *Between Walls and Windows, Architektur und Ideologie*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2012. Photo: Judith Affolter, Thomas Eugster. Courtesy of Thomas Eugster, the artist and Galeria Filomena Soares, Lisbon.

by Ferreira in her series *Casa de Colonos Abandonada* (*Abandoned Colonial House*) (2007). Kia Henda's work, which I have discussed in depth elsewhere (Balona de Oliveira, forthcoming), embodies a humorous reflection, both critical and hopeful, on what the 'Homem Novo' or New Man has become in post-Marxist and post-



Fig. 6 – Kiluanji Kia Henda, *Ícarus 13*, 2008. Installation view, 1st Bergen Assembly, Bergen, 2013. Sindika Dokolo Coleção Africana de Arte Contemporânea. Photo: Nils Klinger. Courtesy of the artist, Galeria Fonti, Naples, Galeria Filomena Soares, Lisbon.

war Angola,²⁵ as much as a critique of the violent turning of the African continent into a colonial and Cold War playground by Western and Eastern powers. Both Kia Henda in his photographic series *Balumuka (Ambush)* (2011),²⁶ and César in her performative video *Cacheu* (2012),²⁷ one closer, the other inevitably more distant, have harnessed the haunting which still goes on in the São Miguel Fortress in Luanda and in Cacheu in Bissau for an active work of remembrance. Both choreograph a dance of ghosts performed by the stone spectres of colonial statues: dead and yet hauntingly present; fallen from their pedestals, lying broken in graveyards of imperial debris (Stoler 2013) and yet demanding of the living the recognition of the enduring violence of their fallen gestures.²⁸

But an artistic, ethico-political harnessing of the haunting past, where ghosts speak to the present for the future, can also be performed by wordless sounds and nearly abstract images. Invisible, ghostly matter calls for a listening (Gordon 2008). If traumatic, its memory cannot be known or seen, but rather ethically sent to another (generation) and another future (Caruth 1996, 111). Daniel Barroca neither tells nor shows who exactly the gasping *Soldier Playing with Dead Lizard* (2008) is – his father, a former soldier in the Portuguese Armed Forces in Guinea-Bissau – nor does he have to.²⁹ For we already ‘know’ that, soon afterwards, this soldier will be the one holding the carnation – spectre of violence turned into friendly ghost, in all its complexity and unfulfilled blossoming haunting our future.

Despite the problems arising from the conditions of production and reception of contemporary artistic practice, not always democratic and very commoditized, it

¹⁹ *The Embassy* ends with Lona commenting on how the symbol of the Party, inscribed on the cover of the PAIGC school book being read by the students in the photo, became the symbol of the nation in an entanglement marked by ‘fusion or confusion’.

²⁰ Biai quotes the beginning of Cabral’s first paper on his agronomic studies: ‘Let no spirit be disturbed by the idea of the creation of this “informative publication”’.

²¹ The Haus der Kulturen der Welt was designed by the American architect Hugh Stubbins as the US contribution to the INTERBAU 1957, the International Building Exhibition in West Berlin. On 21 May 1980 the roof collapsed, causing one death and several injuries. The hall was rebuilt and reopened in 1987 in time for the 750th anniversary of the founding of Berlin. The HKW was founded in 1989 (Scherer 2007).

²² The former Pionierpalast (pioneer palace) Ernst Thälmann is now FEZ, the Freizeit- und Erholungszentrum. Ernst Thälmann was a leader of the German Communist Party (KPD) during the Weimar Republic and was executed in the Buchenwald concentration camp in 1944. His name was given to GDR’s youth organisation, the Ernst Thälmann Pioneer Organisation.

²³ Agostinho Neto was the leader of the MPLA, Movimento Popular para a Libertação de Angola, between 1962 and 1979, and independent Angola’s first president. The MPLA was the Marxist-Leninist liberation movement which fought against Portuguese colonial rule beside the FNLA led by Holden Roberto and UNITA led by Jonas Savimbi. It has been in power since independence and, with the support of the Soviet Union and its allies, notably Cuba, has fought against the Zaire-supported FNLA and the US- and South Africa-supported UNITA. The Angolan civil war was a Cold War proxy conflict, having continued throughout the 1990s until Jonas Savimbi’s death in 2002. The Mausoleum underwent repair only after the end of the civil war and was officially inaugurated on 17 September 2012 in commemoration of the 90th an-

niversary of Neto's birth. See also Jo Ractliffe's photographic work *Mausoléu de Agostinho Neto* (2007) and Ondjaki 2008.

²⁴ Jähn's (the first German cosmonaut) and Bykowski's space mission, Soyuz 31, took place on 26 August 1978 and was part of Interkosmos, a Soviet space programme for collaboration with Socialist countries. Soyuz 31 was a mission to the space station Salyut 6 and intended to foster relationships between the Soviet Union and the GDR.

²⁵ This is particularly the case in the series *Redefining the Power*, part of the larger series *Homem Novo* (2009-13).

²⁶ In *Balumuka*, the statue of the Queen Nzinga, symbol of resistance to Portuguese colonialism, temporarily inhabiting the fortress where she was held captive in the seventeenth century while the Kinaxixi Square where her pedestal stands was being renovated, ambushes the male statues of colonialism and Cold-War military remnants of the civil war.

²⁷ *Cacheu* is part of the ongoing project *Luta ca caba inda* together with *Cuba* and *Conakry*, and includes fragments of Flora Gomes' *Mortu Nega* (1988) and Chris Marker's *Sans Soleil* (1983) (which itself contains footage shot by Gomes). As in *Cuba* and *Conakry*, in *Cacheu* a 16 mm single shot depicts a performative lecture and image projection. In 2014, *Mined Soil* (2012-2014) marked the culmination of the *Luta ca caba inda* project. In this film, César appears in front of the camera as the lecturer-performer for the first time.

²⁸ On hauntology and spectropoetics, see Derrida 1994. For another reading of colonial statues as haunting spectres in contemporary art, notably in Sven Augustijnen's film *Spectres* (2011), see Demos 2013. See also Alfredo Jaar's *Muxima* (2005) and Jo Ractliffe's series *Details of tiled murals at the Fortaleza De São Miguel, depicting Portuguese explorations in Africa* (2007).

²⁹ The work is an eight-channel video installation made from photographs pertaining to the war al-

is often in the moment of our aesthetic and conceptual encounter with the ruptures it performs that justice is done to the epistemic difficulty and ethico-political responsibility of facing history and memory. ●

Bibliography

D'ARTHUYS, Jacques. Jan. 1979. "Une Expérience de Super 8 au Mozambique" in *Cahiers du Cinéma* 296: 54-59.

D'ARTHUYS, Jacques. Aug. 1980. "Caméras Politiques, Les indépendants du cinéma direct". *Le Monde Diplomatique*: 23. <http://www.monde-diplomatique.fr/1980/08/ARTHUYS/35690>.

ARENAS, Fernando. 2011. *Lusophone Africa: Beyond Independence*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

ARENDT, Hannah. 1972. *Crisis of the Republic*. San Diego: Harcourt Brace & Co.

BALONA de Oliveira, Ana. 2008. "The Paradox of an Archive: The Anarchival-Archival Art of Thomas Hirschhorn". */seconds* 8. <http://www.slashseconds.org/issues/002/004/articles/aoliveira/>

BALONA de Oliveira, Ana. 2012. *Fort/Da: Unhomely and Hybrid Displacements in the Work of Ângela Ferreira, c. 1980-2008*. PhD Dissertation. Courtauld Institute of Art, University of London.

BALONA de Oliveira, Ana. 2015. "Ângela Ferreira: Monuments in Reverse" (exh. essay). CAAA Centro para os Assuntos de Arte e Arquitectura, Guimarães. <http://www.centroaaa.org/wp-content/uploads/2015/01/Monuments-in-Reverse-UK.pdf> <http://www.buala.org/en/to-read/angela-ferreira-monuments-in-reverse>

BALONA de Oliveira, Ana. Forthcoming. "Political Cameras and Underground Cinemas: Film(s) and Revolution(s) in the Moving Images of Ângela Ferreira's Sculptures". Proceedings of the Colloque international: Révolution et cinéma: l'exemple portugais, INHA, Fondation Gulbenkian Paris, 10-12 March 2014.

BALONA de Oliveira, Ana. Forthcoming. "Falling Radio Towers and Flying Mausoleums: Iconographies of Revolution and Utopia in the work of Ângela Ferreira and Kiluanji Kia Henda". *Revolution 3.0 – Working Papers Series 1*, Bayreuth Academy of Advanced African Studies.

BARROCA, Daniel. 2008. *Daniel Barroca: Soldier Playing with Dead Lizard* (exh. cat.). Berlin: Künstlerhaus Bethanien.

BARROCA, Daniel. 2013. *Daniel Barroca: Uma Linha Raspada* (exh. cat.). Vila Nova da Barquinha: Câmara Municipal Vila Nova da Barquinha.

BENJAMIN, Walter. 1982. "The Author as Producer". *Thinking Photography*, ed. Victor Burgin, Basingstoke: Macmillan.

BENJAMIN, Walter. 1999a. "Theses on the Philosophy of History". *Illuminations*. Intro. Hannah Arendt, trans. Harry Zorn. London: Pimlico.

BENJAMIN, Walter. 1999b. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". *Illuminations*. Intro. Hannah Arendt, trans. Harry Zorn. London: Pimlico.

BOCK, Jürgen (Ed.). 2007. *Ângela Ferreira: Maison Tropicale* (exh. cat.). Lisbon: Portuguese Pavilion 52nd Venice Biennial 2007, Instituto das Artes / Ministério da Cultura.

BOCK, Jürgen (Ed.). 2008. *Ângela Ferreira: Hard Rain Show* (exh. cat.). Lisbon: Museu Coleção Berardo.

CABRAL, Amílcar. 1976. *A Arma da Teoria. Unidade e Luta I*. Org. Mário de Andrade. Lisboa: Seara Nova.

CABRAL, Amílcar. 1984. *A Arma da Teoria*. Bissau: PAIGC.

CABRAL, Amílcar. 1988. *Estudos Agrários de Amílcar Cabral*. Lisbon and Bissau: Instituto de Investigação Científica Tropical and Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa.

CARUTH, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

CÉSAR, Filipa. 2011. *Labor Berlin 5: Filipa César* (exh. cat.). Berlin: Haus der Kulturen der Welt.

CÉSAR, Filipa. 2012. *Luta Ca Caba Inda (La lutte n'est pas finie)* (exh. cat.). Paris: Jeu de Paume.

CÉSAR, Filipa. 2012. *Notes on a facsimile of the publication: Cadernos para o diálogo 2 Discurso sobre o colonialismo Aimé Césaire*. Berlin: Bom Dia Boa Tarde Boa Noite.

CHABAL, Patrick. 2002. *A History of Postcolonial Lusophone Africa*. London: Hurst & Co.

CORREIA, José Celso Martinez, Luccas, Celso, Nascimento, Álvaro, Nunes, Noilton. 1980. São Paulo: *Cinemação*, 5º Tempo/ Cine Olho Revista de Cinema/ Te-Ato Oficina.

COSTA, Pedro, Straub, Jean-Marie, Huillet, Danièle. 2004. *Onde Jaz O Teu Sorriso?*. Lisbon: Assírio e Alvim.

DEMOS, TJ. 2013. *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*. Berlin: Sternberg Press.

DERRIDA, Jacques. 1994. *The Specters of Marx: The State of the Debt, The Work of Mourning, and the New International*. Trans. Peggy Kamuf. London: Routledge.

DERRIDA, Jacques. 1996. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Trans. Eric Prenowitz, Chicago: University of Chicago Press.

DIAWARA, Manthia. 1992. "Film Production in Lusophone Africa: Toward the Kuxa Kenema in Mozambique". *African Cinema: Politics and Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

DIAWARA, Manthia. 2003. "Sonimage in Mozambique". *I said I love. That is the Promise. The Tvideo Politics of Jean-Luc Godard*. Ed. Gareth James, Florian Zeyfang. Berlin: b_books.

DIAWARA, Manthia. 2010. *African Film: New Forms of Aesthetics and Politics*. Munich: Prestel.

DICKINSON, Margaret. 2011. "Flashbacks from a Continuing Struggle", "An Editor in Mozambique". *Third Text* 25, 1:129-34, 135-36.

DUARTE de Carvalho, Ruy. 2003. *Actas da Maianga: Dizer da(s) Guerra(s), em Angola*. Lisboa: Cotovia.

FANON, Frantz. 2001. *The Wretched of the Earth*. London: Penguin.

bum of Barroca's father, and from sounds from the audio-recorded messages his father sent to his mother during the war. The experience of having a father who fought in the war is shared by many Portuguese women and men in their thirties and forties today.

- FANON, Frantz. 1980. *Toward the African Revolution*. Trans. Haakon Chevalier. London: Writers and Readers.
- FARIA, Nuno (Org.). 2012. *Para Além da História* (exh. cat.). Guimarães: Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura.
- FARIA, Nuno (Org.). 2013. *Cadernos CIAJG – Encontros para Além da História*. Guimarães: Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura.
- FARIA, Nuno et al. 2015. *Cadernos CIAJG – Imagens Coloniais: Revelações da Antropologia e da Arte Contemporânea*. Lisboa: Documenta Editora.
- FERNANDES, Alexandra. 2013. *Segredos da Descolonização de Angola*. Lisboa: Dom Quixote.
- FERREIRA, Ângela. 2011. "Political Cameras (For Mozambique series)". *Contemporary African Photography from the Walther Collection – Appropriated Landscapes*. Ed. Corinne Diserens. Virginia: Scholarly Editing, Inc.
- FERREIRA, Ângela. 2013. *Ângela Ferreira – Political Cameras – Mount Mabui* (exh. cat.), Edinburgh: Stills.
- FERREIRA, Ângela. 2014. *Ângela Ferreira – Revolutionary Traces* (exh. cat.). Den Haag: Stroom.
- FERREIRA, Ângela. 2015. *Ângela Ferreira. Indépendance Cha Cha (Entrer dans la Mine)* (exh. cat.). Lisboa: Fundação EDP.
- FERREIRA de Carvalho, Nuno (Ed.). 2015. *Novo Banco Photo 2015: Ângela Ferreira, Ayrson Heráclito, Edson Chagas*. Lisboa: Museu Coleção Berardo.
- FIGUEIREDO, Leonor. 2009. *Ficheiros Secretos da Descolonização de Angola*. Lisboa: Alêtheia Editores.
- FOSTER, Hal. 2004. "An Archival Impulse". *October* 110: 3-22.
- FREITAS, Maria Helena de, Wandschneider, Miguel (Coord.). 1998. *Ernesto de Sousa: Revolution My Body*. Lisbon: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.
- GODARD, Jean-Luc. May 1979. "Le dernier rêve d'un producteur", "Nord contre Sud ou Naissance (de l'image) d'une nation". *Cahiers du Cinéma* 300: 70-129.
- GODFREY, Mark. 2007. "The Artist as Historian". *October* 120: 140-172.
- GORDON, Avery. 2008. *Gothly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GOUGH, Maria. 1995. *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*. Los Angeles and London: University of California Press.
- GRAY, Ros. 2007. *Ambitions of Cinema: Revolution, Event, Screen*. PhD Dissertation. Goldsmiths College, University of London.
- GRAY, Ros. 2011. "Cinema on the cultural front: Film-making and the Mozambican revolution". *Journal of African Cinemas* 3, 2: 139-160.
- HAQ, Nav, Cameron, Al. 2012. "Notes from the Sun: Representations of Africa in Science Fiction". *Superpower: Africa in Science Fiction* (exh. booklet), Bristol: Arnolfini.
- HARDT, Michael, Negri, Antonio. 2001. *Empire*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press.

- HATHERLY, Ana. 1992. *Ana Hatherly: Obra Visual, 1960-1990*. Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna.
- HATHERLY, Ana. 2004. *Obras de Ana Hatherly: Abril 74-04*. Lisbon: Direcção Municipal de Cultura CML.
- HONWANA, Luís Bernardo. 2014. *Nós Matámos o Cão-Tinhoso*. Lisboa: Cotovia.
- JAMESON, Frederic. 2005. *Archaeologies of the Future: The Desire called Utopia and Other Science Fictions*. London, New York: Verso.
- KAPUSCINSKI, Ryszard. 2001. *Another Day of Life*. Trans. William R. Brand and Katarzyna Mroczkowska-Brand London: Penguin Books.
- KRAUSS, Rosalind E. 1981. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- LOURENÇO, Eduardo. 2014. *Do Colonialismo Como Nosso Impensado*. Lisboa: Gradiva.
- MACHEL, Samora. 1985. *Selected Speeches and Writings*. London: Zed Press.
- MARQUES, Rafael. 2011. *Diamantes de Sangue*. Lisboa: Tinta da China.
- MARX, Karl, Engels, Friedrich. 1992. *The Communist Manifesto*. Ed. David McLellan. Oxford: Oxford University Press.
- MATEUS, Dalila Cabrita. 2006. *Memórias do Colonialismo e da Guerra*. Lisboa: Edições Asa.
- MATEUS, Dalila Cabrita, Mateus, Álvaro. 2009. *Purga em Angola*. Lisboa: Texto Editores.
- MATEUS, Dalila Cabrita, Mateus, Álvaro. 2011. *Angola 61: Guerra Colonial, Causas e Consequências*. Lisboa: Texto Editores.
- MBEMBE, Achille. 2001. *On the Postcolony*. Berkeley, London: University of California Press.
- MENDE, Doreen (Ed.). 2010. *Filipa César: Montrage* (exh. cat.). Berlin: argobooks.
- MENESES, Maria Paula, Martins, Bruno Sena (Org.). 2013. *As Guerras de Libertação e os Sonhos Coloniais: Alianças Secretas, Mapas Imaginados*. Coimbra: Almedina.
- MONDLANE, Eduardo. 1995. *Lutar por Moçambique*. Maputo: Centro de Estudos Africanos.
- MONTEIRO, Lúcia Ramos. 7 Jul. 2011. "Passagem de Imagens, Imagens da Passagem." *Buala*, <http://www.buala.org/pt/afroscreen/passagem-de-imagens-imagens-da-passagem>.
- NAGIB, Lúcia. 2014. "Tempo, magnitude e o mito do cinema moderno". *Aniki-Portuguese Journal of the Moving Image* 1, 1: 8-21. <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/54/html>.
- NEVILLE, Tom, Wilson, Vicky (Eds.). 2011. *Building the Revolution: Soviet Art and Architecture 1915-1935*, London: Royal Academy of Arts.
- NO Fly Zone: *Unlimited Mileage* (exh. cat.). 2013. Lisboa: Museu Colecção Berardo.
- ONDJAKI. 2008. *Avó Dezanove e o Segredo do Soviético*. Lisboa: Caminho.
- ONDJAKI. 2012. *Os Transparentes*. Lisboa: Caminho.
- PAWSON, Lara. 2014. *In the Name of the People: Angola's Forgotten Massacre*. London: I.B. Tauris.
- PEIGNE-GIULY, Annick. 5 Aug. 1995. "Un point de vue, des images du monde. A l'école des Ateliers Varan, ou comment filmer le réel sans esbroufe". *Libération*. <http://www>.

- liberation.fr/culture/1995/08/05/un-point-de-vue-des-images-du-monde-a-l-ecole-des-ateliers-varan-ou-comment-filmer-le-reel-sans-esbr_142201.
- PÉLISSIER, René, Wheeler, Douglas. 2011. *História de Angola*. Trad. Pedro Serras Pereira, Paula Almeida. Lisboa: Tinta da China.
- PEPETELA. 2013. *A Geração da Utopia*. Lisboa: Dom Quixote.
- PEPETELA. 2014. *As Aventuras de Ngunga*. Lisboa: Dom Quixote.
- PIÇARRA, Maria do Carmo, Antônio, Jorge (Org.). 2013. *Angola – O Nascimento de uma Nação. Vol. 1 O Cinema do Império*. Lisboa: Guerra e Paz.
- PIÇARRA, Maria do Carmo, Antônio, Jorge (Org.). 2014. *Angola – O Nascimento de uma Nação. Vol. 2 O Cinema da Libertação*. Lisboa: Guerra e Paz.
- PIÇARRA, Maria do Carmo. 2015. *Azuís Ultramarinos. Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- PIRES Martins, Leonor. 2014. *Um Império de Papel. Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940)*. Lisboa: Edições 70.
- SCHERER, M. Bernd. 2007. *The House. The Cultures. The World*. Berlin: Nicolai Verlag.
- SILVA, Isabela Oliveira Pereira da. 2006. *“Bárbaros Tecnizados”: Cinema no Teatro Oficina*. Masters Thesis. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- SMITH, Valeria (Ed.), *Between Walls and Windows: Architecture and Ideology*, Berlin: Hantje Cantz, 2013.
- SOARES de Oliveira, Rui. 2015. *Magnificent and Beggar Land: Angola since the Civil War*. London: C. Hurst & Co.
- SOUSA, Julião Soares, 2012. *Amílcar Cabral: Vida e Morte de um Revolucionário Africano*. Lisboa: Nova Vega.
- STOLER, Ann. 2009. *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton: Princeton University Press.
- STOLER, Ann Laura (Ed.). 2013. *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*. Durham and London: Duke University Press
- THE SAAL Process – Architecture and Participation 1974-1976* (exh. cat.), Porto: Fundação de Serralves & Edições ASA, 2014.
- TOMÁS, Antônio. 2007. *O Fazedor de Utopias: Uma Biografia de Amílcar Cabral*. Lisboa: Tinta da China.
- VICENTE, Filipa Lowndes (Org.). 2014. *O Império da Visão. Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1969)*. Lisboa: Edições 70.
- VIEIRA, José Luandino. 2003. *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*. Lisboa: Caminho.
- VIEIRA, José Luandino. 2004. *Luuanda*. Lisboa: Caminho.
- WANONO, Nadine. 5 Sep. 2007. “Fragmentos da História de Moçambique em Super 8 mm”. *Notícias*. <http://www.wanono.org/enseigfr/noticias.html>.

Résumé

La thèse que nous soutenons et que nous nous proposons de démontrer dans cet article est que la crise, chez Ortega y Gasset, loin d’instituer une rupture dans le processus de l’histoire, et de menacer ainsi sa continuité, en est la condition de possibilité. L’hypothèse que nous nous proposons de vérifier est que l’idée même d’un « sens » de l’histoire – nous reviendrons sur la manière bien particulière dont le philosophe madrilène entend cette expression – est garantie par la crise. Nous explorerons pour cela très précisément la tension qui réside entre l’affirmation orteguienne selon laquelle la crise est le moteur de l’histoire d’une part, et la description à laquelle procède le philosophe madrilène de l’homme en crise comme acteur de l’histoire paralysé d’autre part. ●

Abstract

Our idea is that crisis, far from constituting a break in the process of history, threatening therefore its continuity, is its condition of possibility. The assumption we would like to test is that the very idea of a “meaning” of the history – we will come back to the manner in which the Madrid philosopher accepts that expression – is guaranteed by crisis. This will be very precisely done by exploring the tension prevailing between the orteguian’s claim that crisis is the motor of history, on the one hand, and the way the Spanish thinker describes the man in crisis, as a paralysed actor of history, on the other. ●

mots-clés

ORTEGA Y GASSET
CRISE
SENS DE L’HISTOIRE
CHAOS
CONTINUITÉ

key-words

ORTEGA Y GASSET
CRISIS
MEANING OF THE HISTORY
CHAOS
CONTINUITY

Arbitragem Científica Peer Review

Nuno Miguel Proença

CHAM, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa,
Universidade dos Açores

Paulo Tunhas

Instituto de Filosofia
Faculdade de Letras, Universidade de Porto

Data de Submissão

Date of Submission

Out. 2014

Data de Aceitação

Date of Approval

Fev. 2015

ÉLÉMENTS POUR UNE APPROCHE DE LA PHILOSOPHIE ORTÉGUIENNE DE LA CRISE

ANNE BARDET

Centre Prospéro – Langage, Image et Connaissance
Université Saint-Louis – Bruxelles

« On parle de décadence, de crise, etc. Mais c’est dire très peu. On n’a encore jamais clairement défini ce qu’est une “décadence” historique. A première vue, il semble qu’il s’agisse d’une idée claire et sans équivoque ; mais lorsqu’elle veut la saisir, la main se referme sur un nuage. »

(Ortega y Gasset 2004-2010, IV, 7).

A partir du constat fréquemment réitéré chez ses contemporains d’une « décadence » européenne, ou « crise » de l’Europe – des notions qu’il pense aussi bien dans leurs déterminations historiques et culturelles, que politiques, économiques, idéologiques et morales –, Ortega y Gasset s’interroge sur le sens même du terme de *crise*, au point que cette recherche s’impose assez rapidement comme une des préoccupations centrales de son œuvre. L’enjeu d’une telle définition est de taille : outre le fait que le concept de crise devrait permettre d’appréhender le processus historique, son mouvement, ses rouages, c’est la question même de la définition de l’homme qui est en jeu ; car « cachée à nos regards, cette réalité terrible est là, en nous ; d’une certaine manière, nous la sommes » (Ortega y Gasset 2004-2010, IV, 7). Il va de soi que ce double enjeu n’est pas scindé, et que les deux angles d’approche selon lesquels le philosophe espagnol entend mener sa recherche sont éminemment liés. En effet, dans la mesure où, chez Ortega y Gasset, l’homme est fondamentalement défini comme un être historique, au point que l’histoire est ce

qui fonde le propre de l'homme¹, tenter de comprendre l'histoire, c'est d'emblée s'approcher de ce qui fait que l'homme est homme. Les dimensions épistémologiques et anthropologiques se font donc écho tout au long de cette recherche, d'une importance telle qu'Ortega y Gasset en viendra à redéfinir son projet philosophique tout entier par rapport au concept de crise².

Nous pouvons distinguer, chez Ortega y Gasset, deux manières d'appréhender la question de la crise. Il procède tout d'abord négativement : la crise n'est pas une catastrophe ou un cataclysme ; elle n'est aucunement liée à des notions comme celles de faillite, de disparition ou de mort (Ortega y Gasset 2004-2010, X, 410) ; elle ne comporte rien de triste, ne s'accompagne d'aucun danger, ne véhicule rien de péjoratif (Ortega y Gasset 2004-2010, IV, 332). Mais ensuite, le philosophe madrilène cherche également à donner un contenu positif à la notion de crise. C'est ainsi qu'il affirme que la crise est le « moteur de l'histoire » (Ortega y Gasset 2004-2010, X, 410). A l'instar de cette « heureuse maladie de croissance » dont parle le philosophe espagnol pour désigner la crise des principes, la crise historique apparaît comme un « changement positif » qui permet l'avènement de nouveaux possibles : elle marque de manière dynamique la pulsation de l'histoire (Ortega y Gasset 1961, 72).

Force est de constater que cette tentative de donner un contenu positif à la définition du terme de crise semble entrer en contradiction avec la manière dont le philosophe madrilène décrit l'homme qui vit la crise. En effet, celui-ci apparaît comme un homme sans convictions, désorienté, inquiet et perdu. Celui dont la vie consiste en une pure activité, un « drame », ou *quehacer*³, ne sait plus quoi faire. Ce qu'il entreprend – fait, sent, pense et dit – est pensé sur un mode fantomatique : c'est d'un spectre de faire, de sentir, de penser et de dire qu'il s'agit désormais. L'homme vit une vie vide d'elle-même, instable, inconsistante, une « *vita minima* » (Ortega y Gasset 2004-2010, IV, 422). Les époques de crise, ces « situations terribles » marquées par le malaise et la confusion, mènent ces acteurs de l'histoire que sont les hommes à la paralysie.

Examinons précisément cette apparente contradiction entre ces deux aspects de la définition de la crise, et tentons de comprendre en quel sens on peut dire de la crise qu'elle est le moteur de l'histoire, alors même qu'elle semble impliquer un tel passage à vide pour l'homme. Il convient pour cela de se pencher très attentivement sur la manière dont se déroule la crise, entendue par Ortega y Gasset comme un processus transitionnel dont nous avons choisi de distinguer trois moments⁴.

Le premier moment concerne l'avènement de la crise, lequel est d'abord pensé chez le philosophe madrilène en termes de possibles. A ce niveau, nous pouvons distinguer deux cas de figure. Dans le premier cas, la crise advient par épuisement des possibles, c'est-à-dire lorsqu'une forme historique est venue à bout de toutes les possibilités qu'elle contenait en elle. Ortega y Gasset examine ce type de situation dans *Autour de Galilée* (Ortega y Gasset 2004-2010, VI, 367-506), lorsqu'il dit de la crise qui traverse l'Europe au XX^e siècle qu'elle est causée par

¹ « L'homme n'a pas de nature – répète Ortega y Gasset à de maintes reprises – mais il a une histoire ». Contrairement à l'animal, l'homme ne commence jamais rien par lui-même, mais poursuit, continue ce qui était *déjà là*. « [...] le tigre d'aujourd'hui n'est ni plus ni moins que le tigre d'il y a mille ans : il étrenne l'être tigre, il est toujours un premier tigre. Mais l'individu humain n'étrenne pas l'humanité. [...] L'homme n'est pas un premier homme, il n'est pas un éternel Adam ; il est formellement un deuxième homme, un troisième homme, etc. » [Ortega y Gasset 2004-2010, VI, 74]. D'où le fait qu'Ortega y Gasset pense l'existence dans les termes d'une *préexistence* fondamentale : « l'individu humain, en naissant, absorbe toutes ces formes de vie [qui le précèdent] ; il en assimile la plus grande partie, il en rejette d'autres. Le résultat est que, dans l'un ou l'autre cas, il se constitue, positivement ou négativement, par ces modes d'être homme qui étaient là avant sa naissance. Cela mène à une étrange condition de la personne humaine que nous pouvons appeler son essentielle préexistence. Ce qu'un homme ou une œuvre de l'homme est ne commence pas avec son existence, mais, dans sa plus grande portion, le précède. L'homme se trouve préformé dans la collectivité où il commence à vivre. Ce se précéder à soi-même en grande partie, cet être avant d'être, donne à la condition de l'homme un caractère d'inexorable *continuité*. Aucun homme ne commence à être homme ; aucun homme n'inaugure l'humanité, mais tout homme *continue* l'humain qui existait déjà » [Ortega y Gasset 2004-2010, VI, 359]. Nous ne soulignons momentanément que cette idée d'une préexistence radicale. Nous reviendrons plus loin sur cette « irréductible continuité » dont parle Ortega y Gasset ici.

² Sur ce point, voyez l'article de Saturnino Alvarez Turiénzo, qui montre avec finesse comment Ortega y Gasset identifie pensée de la crise et philosophie d'une part, pensée de la crise et définition même de l'exister humain historique d'autre part (Alvárez Turiénzo 1994, 34).

³ A faire, ou devoir faire.

⁴ Nous opérons ce découpage dans un souci de clarté. Précisons cependant qu'Ortega y Gasset

ne propose qu'implicitement le schéma que nous exposons ici.

⁵ Sur cette métaphore du cadre, voyez : Martínez Carrasco 2009, 229.

⁶ Le concept de vigueur, *vigencia*, est tout à fait central dans la pensée de José Ortega y Gasset. Il s'applique exclusivement à la croyance. Et c'est en tant qu'une croyance est en vigueur qu'elle définit une époque, ou forme historique. La croyance en vigueur suppose en effet toute une série d'usages. Sur cette question de l'usage, voyez : Acevedo Guerra 1990, 25&sq.

le fait que la posture moderne, adoptée en 1600, a épuisé toutes ses possibilités. « Retranchée dans ses derniers confins, [elle] a découvert sa propre limitation, ses contradictions, son insuffisance » (Ortega y Gasset 2004-2010, VI, 410). Une *sensation de stagnation* domine, empêchant de voir de nouveaux possibles, et c'est en ce sens que la posture moderne, dit Ortega y Gasset, est une position « épuisée », « caduque ». Mais la crise peut aussi survenir lorsque les possibles que l'homme a en tête sont freinés par une circonstance qui le limite et ne lui permet pas de les *accomplir* ; dans ce second cas, c'est d'un excès de possibles qu'il s'agit. La crise trouve alors son origine « dans le fait que l'homme se noie dans sa propre abondance » (Ortega y Gasset 2004-2010, VIII, 257-258). Le sentiment de décadence est alors lié à une *sensation d'étroitesse*. Ainsi, Ortega y Gasset écrit : « la sensation d'amoindrissement, d'impuissance qui pèse indéniablement ces années-ci sur la vitalité européenne, se nourrit de cette disproportion entre l'intensité du potentiel européen actuel et le cadre de l'organisation politique dans lequel il doit agir » (Ortega y Gasset 1961, 200). Puis il conclut : « le pessimisme, le découragement qui pèse aujourd'hui sur l'âme continentale ressemble beaucoup à celui de l'oiseau aux grandes ailes qui, en battant l'air, se blesse contre les barreaux de sa cage » (Ortega y Gasset 1961, 201). Cette limitation peut être ressentie sur un terrain politique, mais aussi sur un plan intellectuel (Ortega y Gasset 1961, 201) ou économique (Ortega y Gasset 1961, 203) par exemple. Dans tous les cas, la crise surgit dans l'écart entre « une capacité accrue » et « une organisation vieillie, à l'intérieur de laquelle elle ne peut plus se développer à l'aise » (Ortega y Gasset 1961, 204). Il convient néanmoins de distinguer l'absence de la surprésence des possibles. Dans le premier cas, le regard de l'acteur de l'histoire, loin de se projeter vers le futur, reste tourné vers un présent ankylosant ; dans le second cas, son regard se heurte à un cadre vital qui, délimitant strictement l'époque, restreint le champ des possibles⁵. Il est important de noter que dans les deux cas, la crise tient au manque de panorama historique, et que les conséquences sont les mêmes : l'épuisement comme l'excès des possibles mènent au rejet des croyances en vigueur⁶. Ce rejet signe l'entrée de plain pied dans la période de crise proprement dite.

Car les croyances constituent le sol de l'existence. Dans la mesure où le système de convictions est un plan qui permet à l'homme de se promener de par le monde avec une certaine sécurité, et où ce système se trouve précisément ébranlé en période de crise, l'homme se sent perdu. Sans ordre, il tente des mouvements de toutes parts, mais jamais pleinement convaincu de ce qu'il entreprend. C'est ainsi qu'Ortega y Gasset écrit : « dans les époques de crise, on ne sait pas bien ce qu'est l'homme, parce qu'en effet, il n'est rien décisivement ; aujourd'hui, il est une chose, et le lendemain, une autre. Imaginez un individu qui, dans la campagne, perd complètement l'orientation : il fera quelques pas dans une direction, puis quelques autres dans une autre direction, peut-être dans une direction opposée. L'orientation, les points cardinaux qui dirigent nos actes sont le monde, nos convictions sur le monde. Et cet homme de la crise s'est retrouvé sans monde, à nouveau offert au chaos de la pure circonstance – dans

une désorientation lamentable » (Ortega y Gasset 2004-2010, VI, 422-423). Cette désorientation, doublée d'une impossibilité à agir, caractérise ce que nous considérons comme étant le second moment de la crise : « le panorama historique devient obscur et chaotique ; l'inquiétude et l'insécurité s'emparent de la société et des consciences, et le développement normal de la vie s'en trouve fortement rendu difficile » (Martinez Carrasco 2009, 225). Il importe néanmoins de noter que la perte des croyances n'équivaut pas à une absence de croyances. Car elles sont à ce point fondamentales qu'il est impossible de ne pas en avoir⁷. « Vivre, c'est toujours, qu'on le veuille ou non, être dans une conviction quelconque, croire quelque chose sur le monde et sur soi-même » (Ortega y Gasset, 1945, 148). En revanche, dans la mesure où le rejet des croyances en vigueur n'implique pas la constitution de nouvelles croyances – c'est là que surgit toute la dimension chaotique de la crise –, les croyances dans lesquelles il se trouve désormais sont strictement négatives : il ne croit simplement plus à ce qui était en vigueur jusque là. L'homme se trouve si désorienté lorsqu'il baigne dans ces croyances négatives qu'il va jusqu'à perdre son identité : en période de crise, « cette entité *homme* dont l'unique réalité consiste à se diriger vers une cible, soudain – mais peut-être en dernière instance, toujours⁸ – se trouve sans cible, et cependant devant aller, aller toujours... Où ? Où aller quand on ne sait où ? Quel chemin prendra l'égaré ? Quelle direction, celui qui s'est perdu ? » (Ortega y Gasset 1989, 156). L'unique réalité de l'homme – ce strict mouvement d'*aller vers* – est en danger ; son identité, dans la mesure où elle consiste justement en une série de variations, est menacée par cette paralysie⁹. On voit à nouveau ici à quel point la crise affecte l'homme en son centre. La crise n'apparaît pas comme un simple changement. Elle atteint l'homme au plus profond. C'est sur ce point que la crise est distinguée du « changement normal » par Ortega y Gasset : « une crise historique est un changement de monde qui se différencie du changement normal par ce qui suit : ce qui est normal, c'est qu'à la figure du monde en vigueur pour une génération, succède une autre figure du monde un peu distincte. Au système de convictions d'hier succède un autre aujourd'hui – avec continuité, sans saut ; ce qui suppose que l'armature principale du monde reste en vigueur au travers de ce changement, ou seulement légèrement modifiée. Il y a crise historique quand le changement de monde qui se produit consiste en ce que, au monde ou système de convictions de la génération antérieure, succède un état vital dans lequel l'homme se retrouve sans ces convictions, et donc sans monde » (Ortega y Gasset 2004-2010, VI, 421-422). La crise, plus qu'un simple changement de cap, implique donc la disparition du monde. Toute la question devient de savoir comment cette disparition de monde, cette perte d'identité, ces croyances négatives qui régissent une vie humaine au regard ankylosé, peuvent être compatibles avec l'idée ortéguienne selon laquelle l'histoire forme un système – d'où, d'ailleurs, le titre de l'une de ses œuvres¹⁰.

Le philosophe madrilène insiste sur ce point à de nombreuses reprises : l'histoire est stricte continuité, elle n'admet pas de sauts ni de ruptures. Malgré les catas-

⁷ Ce terme est malheureux ici. En effet, Ortega y Gasset répète à plusieurs occasions que si l'on a des idées, on est dans des croyances. Il montre par là que, loin du rapport qu'il entretient avec ses idées – en les formant, notamment –, l'homme n'est aucunement à distance de ses croyances. Il est à ce point pris en elles qu'il ne se rend pas compte du fait qu'elles le portent, et, jusqu'à un certain point, le conditionnent. Insistons cependant : ce conditionnement n'est à aucun moment pensé par Ortega y Gasset comme un déterminisme. Cf *infra*.

⁸ Nous reviendrons dans un instant sur ce « toujours », qui semble véhiculer l'idée que le fait de perdre est condition *sine qua non* de la vie humaine.

⁹ C'est en ce sens que Saturnino Álvarez Tarienno souligne le fait que la crise porte en elle « l'aspect biographique-historique d'un manque d'identité » (Álvarez Tarienno, 1994, 39).

¹⁰ Nous faisons ici référence au texte qu'Ortega y Gasset écrit en hommage à Cassirer en 1935 : *L'Histoire comme système* (Ortega y Gasset 2004-2010, VI, 45-81).

¹¹ Dans une note, Ortega y Gasset précise : « la philosophie traditionnelle distingue en toute chose son *essence* et son *existence*. Mais le terme d'*essence* porte plusieurs significations ensemble, qu'il conviendrait de maintenir séparées, afin qu'elles ne se nuisent pas les unes aux autres quand les choses se compliquent. [...] la signification primaire et la moins exigeante de l'*essence* est que toute chose, en plus d'exister, *consiste* en quelque chose. J'appelle *consistance* ce en quoi elle consiste, face à son *existence* » (Ortega y Gasset 2004-2010, VI, 252).

trophes, malgré le constat d'une dimension événementielle de l'histoire, et alors même qu'il se situe très loin d'une conception téléologique de celle-ci, Ortega y Gasset maintient l'idée que l'histoire forme une continuité inaliénable. Très précisément, l'histoire est définie comme le « système des expériences humaines, qui forment une chaîne inexorable et unique » (Ortega y Gasset 1945, 108). Et le système apparaît à son tour comme le lieu où « chaque concept inclut tous les autres » (Ortega y Gasset 2004-2010, VI, 226). Logiquement, la crise doit donc faire partie du système, elle ne peut le rompre ni nous en faire sortir. Là où elle semble mener à l'idée d'une rupture au sein du processus historique, Ortega y Gasset insiste : c'est justement en période de crise que se forme le sens de l'histoire, et la crise fait dès lors figure de transition plutôt que de cassure. La continuité, l'absence de saut qui caractérisaient le « changement normal » ne sont donc pas menacées par la crise. Nous voici parvenus à un tournant de notre réflexion : au sein même du processus de la crise, voilà que nous approchons de l'idée ortéguienne selon laquelle la crise est moteur de l'histoire. Reste à comprendre en quel sens. Avant de développer ce point, faisons remarquer que, chez Ortega y Gasset, la désorientation, la perte, appartiennent à ce que le philosophe madrilène appelle la consistance de l'homme¹¹ : « il est essentiel à l'homme de se perdre, de se perdre dans la forêt de l'existence. Tel est son destin tragique et son privilège illustre » (Ortega y Gasset 1989, 155). Le fait que l'homme se retrouve « sans cible » relève effectivement plus du « toujours » dont nous parlions plus haut que du « parfois ». Mais au-delà de cette dimension irréductible de la vie humaine, il convient de souligner que le chaos annonce toujours une renaissance chez Ortega y Gasset. C'est en ce sens que le philosophe madrilène envisage la crise, dans ce que nous considérons être son troisième moment constitutif, en termes de « renouvellement de la pensée », d'ouverture vers de nouveaux possibles, voire d'« incalculable amplification » – une situation particulièrement manifeste au niveau de la description de la crise des sciences que traverse l'Europe à laquelle procède Ortega y Gasset (Ortega y Gasset 2004-2010, VII, 436). Toute crise implique nécessairement la visée de sa fin. C'est ainsi que la notion de crise est associée à celle de virage (Ortega y Gasset 2004-2010, VI, 410). Vivre une crise implique que l'on en sortira : que l'on renoncera à des croyances qui ne nous portent plus, que l'on abandonnera la forme historique caduque, que l'on trouvera une nouvelle orientation, que l'on décidera d'une nouvelle posture à adopter (Ortega y Gasset 2004-2010, VI, 410). L'homme qui vit la crise se (pres)sent renaître (Ortega y Gasset 2004-2010, VI, 431). C'est ainsi que « toute crise est en même temps crépuscule et aurore, nostalgie et espoir, démolition et aventure » (Hernandez Saavedra 1995, 239). Et dans ce « changement intense et profond » (Ortega y Gasset 2004-2010, IV, 332) se jouant au niveau du rapport que l'homme entretient à ses croyances, la notion d'*intervalle* est centrale : au-delà de la déchéance du *ne plus*, l'homme de la crise se trouve dans le moment du *ne pas encore* : au-delà de ces croyances négatives de l'ordre du « quasi déchu », l'homme de la crise se trouve face à des croyances à naître, non encore advenues. Aussi Ortega y Gasset se livre-t-il à de nombreuses

descriptions de « la crise comme phénomène dual dans lequel persiste, ou survit, le passé et où germe une vie nouvelle » (Alvárez Turienzo 1994, 38).

La crise apparaît donc comme une figure de l'entre deux. Elle est point de passage entre une forme épuisée, qui ne *fonctionne* plus, et l'avènement de nouveaux possibles. Elle est un pont, plutôt que ce qui instaure une rupture, ou cassure. La crise, pour le dire encore autrement, permet la liaison, l'enchaînement. Il est important de garder en tête l'idée que c'est au niveau de la croyance que ce moment transitoire a lieu : comme le dit Ortega y Gasset, le rapport que l'homme entretient à ses croyances est la clef pour comprendre le concept de crise historique (Ortega y Gasset 2004-2010, VI, 416) ; c'est lorsque l'homme vit dans deux croyances à la fois, sans se sentir installé dans aucune de ces deux croyances que surgit la crise (Ortega y Gasset 2004-2010, VI, 369). D'où, également, cette idée selon laquelle « les changements les plus décisifs de l'humanité sont les changements de croyances, l'intensification ou l'affaiblissement de ces croyances » (Ortega y Gasset 2004-2010, VI, 47).

Nous avons vu que la crise semble menacer l'idée ortéguienne d'une raison historique, condition de possibilité d'un sens de l'histoire, et ce à plusieurs niveaux. Nous avons souligné toute la difficulté à penser la crise comme le « moteur de l'histoire » en insistant sur le fait que la crise est vécue comme un frein dans le processus historique. Nous pourrions mentionner d'autres aspects de la pensée ortéguienne de l'histoire, apparemment non compatibles avec l'idée d'une crise comme « moteur ». Nous en retiendrons deux.

Premièrement, la raison historique, chez Ortega y Gasset, est narrative. Autrement dit, c'est dans le discours que réside la possibilité de l'avènement d'un sens, qui, au-delà de la question de savoir s'il est donné ou non à même l'événementialité de l'histoire, advient *a posteriori*, lorsqu'on raconte ladite histoire. Or « la narration implique que ce qui est narré est, par définition, transparent et non problématique » (Ortega y Gasset 2004-2010, VI, 233). Et la crise, justement, est essentiellement définie en termes d'opacité : la confusion vécue, ou ressentie au moment de la crise, fait qu'on est incapable de raconter ce qui se passe. Cette impossibilité à narrer affecte l'homme de plein fouet, dans la mesure où l'homme est aussi l'histoire – cette même histoire qui vient remplacer sa nature – qu'il raconte. On comprend mieux le sentiment de perte décrit plus haut : celui-ci tient, en partie du moins, à l'impossibilité du récit. Il semble donc que les époques de crise n'aient pas de place dans l'histoire narrée, échappant par là même à la possibilité de s'intégrer dans un sens, même reconstruit *a posteriori*. Plus largement, c'est la possibilité même de l'histoire comme discipline qui est en jeu. Car l'attitude de l'historien est fondamentalement définie comme l'attitude d'un narrateur (Ortega y Gasset 2004-2010, VI, 233). Dans la mesure où elle n'est pas racontable, la crise semble donc menacer l'idée même d'un sens de l'histoire. Comment narrer l'insaisissable ? Comment intégrer le non racontable dans un discours qui, littéralement, fasse sens ? C'est une question que nous laissons momentanément en suspens.

¹² Ortega y Gasset change d'approche historique : si, d'une manière générale, il est question du fait que la croyance fondamentale qui régit une époque définit une forme historique, et si l'histoire apparaît alors sous la plume du philosophe madrilène comme un passage à travers les formes ainsi constituées, il arrive parfois qu'il préfère parler d'axes. Pour exemple, voyez Ortega y Gasset, 1961, 162. Quoi qu'il en soit, dans les deux cas, l'histoire, qu'elle se définisse par les formes par lesquelles elle passe ou par les axes qu'elle emprunte, est pur *passage*.

Deuxièmement, outre cette dimension trouble de la crise, qui fait qu'on ne peut bien la saisir, l'histoire est définie par le philosophe espagnol comme pur passage à travers des formes, ou des axes¹². Ce sont ces formes, ces axes qui définissent l'histoire. Mais le moment du passage, le moment de l'entre deux, qui hérite de croyances positives déchues et en prépare de nouvelles sans encore les assumer tout à fait, n'est pas, à proprement parler, une forme ni un axe.

A cette objection, nous répondrons qu'Ortega y Gasset affirme que c'est la transformation qui est décisivement historique (Ortega y Gasset 2004-2010, VI, 235). Autrement dit, qu'au-delà de la forme, c'est le mouvement entre les formes, le fait qu'elles sortent les unes de autres, qu'il s'agit de saisir pour comprendre l'histoire. « Tout est transition en histoire, au point où l'on peut définir l'histoire comme la science de la transition. La décadence est un diagnostic partiel, quand il ne s'agit pas d'une insulte que l'on envoie à un âge. Au sein des époques dites de décadence, quelque chose décroît, mais d'autres germent... Il est indubitable que dans certaines étapes, les hommes ont vécu avec la conscience qu'ils se trouvaient devant un grand passé déjà en ruines et un grand avenir encore inédit » (Ortega y Gasset 2004-2010, VI, 136). Le fait que la crise ne constitue pas à proprement parler un moment de l'histoire définissant une époque positivement ni pleinement constituée ne menace donc pas cette idée d'un sens de l'histoire. Au contraire, il apparaît que la crise en est finalement la condition. Cette seconde objection étant à présent levée, nous pouvons tenter de répondre à la question que nous avons laissée en suspens. En effet, il apparaît que, si la crise désigne un moment d'une vacuité difficilement caractérisable, et donc non racontable, c'est justement parce qu'elle n'est *que* ce moment de transition entre deux époques (Ortega y Gasset 2004-2010, IV, 56), lequel constitue donc la condition de possibilité du sens.

Car si Ortega y Gasset rejette l'idée d'un sens prédéterminé de l'histoire, ou même simplement orienté de manière unilatérale, il ne renonce pas pour autant à l'idée d'un sens de l'histoire, indépendamment de l'orientation que l'on choisira de lui donner *a posteriori* en la racontant, donc. Il existe, pour le philosophe madrilène, un sens à même l'histoire qui se déroule, et ce sens est strictement négatif. Ortega y Gasset précise dans une note : « nous verrons comment on peut recevoir du passé, sinon une orientation, du moins certains conseils négatifs. Le passé ne nous dira pas ce que nous devons faire, mais ce que nous devons éviter » (Ortega y Gasset 1961, 87). Et, au-delà de ces « conseils négatifs », Ortega se montre très radical : nous ne pouvons revivre ce que nous avons déjà vécu. Les formes par lesquelles les hommes sont déjà passés sont révolues et ne sont susceptibles d'être à nouveau vécues sous aucun prétexte. Le passé constitue la seule limite assignable au possible. En dehors de ce passé devenu impossible, « tout, absolument tout est possible dans l'histoire » (Ortega y Gasset 1961, 122). L'histoire n'est donc pas préorientée selon une direction univoque, et nous sommes très loin d'une pensée déterministe de l'histoire. Ainsi, le philosophe madrilène écrit : « je ne crois pas au déterminisme absolu de l'histoire ; au contraire, je pense que toute

vie, et partant, la vie historique, est composée de purs instants, dont chacun est relativement indéterminé par rapport au précédent, de sorte que la réalité vacille en lui, *piétine sur place* et hésite à se décider pour l'une ou l'autre des différentes possibilités. Cette vacillation métaphysique donne à tout ce qui vit une vibration et un frémissement particuliers » (Ortega y Gasset 1961, 121-122).

Au sein de ce sens négatif qui habite l'histoire vécue, la crise apparaît comme une articulation entre différents moments – que ceux-ci soient pensés comme des formes ou comme des axes. Et bien qu'on ne parvienne pas à la raconter, la crise apparaît également au niveau du récit comme le point de passage entre différents moments, et par conséquent comme la condition de possibilité de l'histoire, dans la mesure où celle-ci est entendue comme processus et non comme ensemble figé. La crise, malgré la rupture ressentie, garantit le passage, et par conséquent le sens, de l'histoire vécue aussi bien que de l'histoire narrée (de la *Geschichte*, aussi bien que de l'*Historie*). Elle est ainsi doublement moteur de ce tout à la fois non décomposable et *faisant sens*. C'est ainsi que nous comprenons le refus ortéguien de penser la crise en termes de catastrophe, refus réaffirmé constamment dans son œuvre.

C'est donc en l'abordant par ce qui semble être un de ses obstacles majeurs, à savoir la crise, que le philosophe madrilène, bien qu'il ne la formule pas de manière explicite, réaffirme cette idée centrale de sa pensée selon laquelle l'histoire a bel et bien un sens. La crise, condition de possibilité d'un mouvement à même l'histoire, aussi bien que point de passage entre différentes formes narrées, est le lieu où se crée son sens. ●

Bibliographie

Monographies

ORTEGA Y GASSET, José. 2004-2010. *Obras completas*. I-X. Madrid : Taurus, Fundación José Ortega y Gasset.

ORTEGA Y GASSET, José. 1989. *Oeuvres complètes, tome II : Aurore de la raison historique*, trad. Y. Lorvellec et C. Pierre. Paris : Klincksieck.

ORTEGA Y GASSET, José. 1961. *La Révolte des masses*, trad. L. Parrot. Paris : Stock.

ORTEGA Y GASSET, José. 1945. *Idées et Croyances*, trad. J. Babelon. Paris : Stock.

Articles

ACEVEDO GUERRA, Jorge. 1990. «La Sociología de Ortega y Gasset». *Revista de Sociología*. Santiago, Universidad de Chile, 5 : 19-33.

ALVÁREZ TURIENTO, Saturnino. 1994. « La Crisis en Ortega y Gasset : ¿ fenómeno decadente o renaciente ? Analisis desde su ética ». In Paredes Martín, María del Carmen (ed.). 1994. *Ortega y Gasset : Pensamiento y conciencia de crisis*. Salamanca, Universidad de Salamanca : 31-53.

MARTÍNEZ CARRASCO, Alejandro. 2009. « Crisis de la nación », in *Actas del IX Congreso Cultura Europea* : 225-230. [En ligne]. https://www.academia.edu/4624031/Crisis_de_la_nacion_e_integracion_europea_en_Ortega_y_Gasset

HERNANDEZ SAAVEDRA, Miguel Angel. 1995. Recension du livre *Ortega y Gasset : Pensamiento y conciencia de crisis*, édité par María del Carmen Paredes Martín. Salamanca Universidad, 1994. In *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 29 : 237-239.

Resumo

Este artigo pretende provar que entre os anos 1735 e 1755 Veneza foi o berço da teoria arquitectónica Moderna, gerando uma forte crise na arquitectura clássica tradicionalmente baseada na suposição Vitruviana de que essa imitava, em pedra ou em mármore, estruturas de madeira antigas. De acordo com os seus críticos racionalistas, tais como o frade franciscano veneziano e crítico de arquitectura Carlo Lodoli (1690-1761) e os seus seguidores no século XIX, a arquitectura clássica é singularmente enganadora e não é fiel à natureza dos materiais – noutras palavras, desonesta e falaciosa. Este questionamento não emanou de arquitectos dedicados à prática, mas do próprio Lodoli – um filósofo e educador do patriciado de Veneza – que não tinha formação de arquitecto. As raízes desta crise recaem numa nova abordagem da arquitectura decorrente da nova filosofia racionalista do período iluminista com a sua ênfase na razão e na crítica universal. ●

Abstract

This paper attempts to prove that in the years 1735 to 1755 Venice was the birth-place and cradle of Modern architectural theory, generating a major crisis in classical architecture traditionally based on the Vitruvian assumption that it imitates early wooden structures in stone or in marble. According to its rationalist critics such as the Venetian Observant Franciscan friar and architectural theorist Carlo Lodoli (1690-1761) and his nineteenth-century followers, classical architecture is singularly deceptive and not true to the nature of materials, in other words, dishonest and fallacious. This questioning did not emanate from practising architects, but from Lodoli himself – a philosopher and educator of the Venetian patriciate – who had not been trained as an architect. The roots of this crisis lay in a new approach to architecture stemming from the new rationalist philosophy of the Enlightenment age with its emphasis on reason and universal criticism. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Nelson Pôrto Ribeiro

Programa de Pós-graduação em Arquitectura e Urbanismo
Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil

Margarida Tavares da Conceição

Instituto de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

palavras-chave

ENEZA

ARLO LODOI

MODERNISMO

TEORIA DA ARQUITECTURA

FORÇA DOS MATERIAIS

key-words

VENICE

CARLO LODOLI

MODERNISM

ARCHITECTURAL THEORY

STRENGTH OF MATERIALS

Data de Submissão

Date of Submission

Out. 2014

Data de Aceitação

Date of Approval

Mar. 2015

IN SEARCH OF THE ORIGINS OF MODERNISM

VENICE AND THE CRISIS OF CLASSICAL ARCHITECTURE IN THE MID-EIGHTEENTH CENTURY

LOUIS CELLAURO

Senior EURIAS Fellow at the Collegium
Helveticum, ETH and Universität Zürich

Introduction

Venice and the Veneto have been long regarded as strongholds of classical architecture (except for a brief sally into Baroque and Rococo), embodied in the Renaissance in the works of Michele Sanmicheli (1484-1559), Jacopo Sansovino (1486-1570), Andrea Palladio (1508-1580), and Vincenzo Scamozzi (1548-1616), and in the eighteenth century by the revival of the Palladian ideal. A practice rooted in the study of Vitruvius played an important role in establishing Renaissance Venice as a neo-Vitruvian architectural centre.¹ Important editions of Vitruvius published by Venetian printing presses, such as those of Daniele Barbaro in 1556 and 1567, Giovan Antonio Rusconi in 1590, and Giovanni Poleni in 1739-43, contributed significantly to the dissemination of classicism, not only in the Veneto, but also throughout Italy and Europe. Even today, Venice is a museum which looks back to its glorious past, and one in which modernism had negligible architectural impact in the twentieth century. Despite this, it can be claimed that during the years 1735 to 1755 Venice was the birthplace and cradle of Modern architectural theory, generating a major crisis in classical architecture. Traditionally, the Vitruvian assumption was that classical architecture in stone or in marble originated from early wooden structures; Vitruvius had indeed suggested that the different members of classical architecture could be traced from primitive wooden dwellings. According to this

¹ On Venice and Vitruvius, see especially the recent book by D'Evelyn (2012).

theory, the columns, the pediments and the other main parts of the classical orders, such as frieze and entablature, were at some time changed from wood to stone or marble, and the particular forms, especially those of the Doric and Ionic orders, resulted from this. According to its mid-eighteenth century rationalist critics such as the Venetian Observant Franciscan friar and architectural theorist Carlo Lodoli (1690-1761) (fig. 1) and his nineteenth-century followers, classical architecture is singularly deceptive and not true to the nature of materials, in other words, dishonest and fallacious. This questioning did not emanate from practising architects, but from Lodoli himself – mostly a dedicated educator of the Venetian patriciate and a philosopher – who had not been trained as an architect.² The roots of this crisis lay in a new approach to architecture stemming from the new rationalist philosophy of the Enlightenment age with its emphasis on reason and universal criticism.

I – Lodoli and his lost treatise on architecture

Characterized by his contemporaries as a “new Diogenes” and as “the Socrates of architecture” (Memmo 1973, I, 39),³ partly for his Socratic method of teaching and his annoying and irritating manner of formulating his questions and partly for his refusal to commit himself to print, Lodoli seems to have written extensively on various subjects, including philosophy and architecture, and to have prepared material for a philosophical encyclopaedia entitled *Istituzione al Sapere* (Memmo 1973, I, 52-3).⁴ The bulk of his many and diverse unpublished writings unfortunately perished due to moisture from a leaking roof in a room under the Piombi prisons in the Ducal Palace. They had been put in this secret chamber “for safety” by the Council of Ten, who sequestered most of Lodoli’s papers after his death in 1761 (Memmo 1973, I, 118-20). There they rotted until they were rendered illegible. Lodoli, however, wrote extensively on architecture during his lifetime, which resulted in an architectural treatise written in various versions, including one in classical distichs (a poem of two-line verses, a *distichon* consists of a hexameter and a pentameter) (Memmo 1973, II, 49).⁵ Lodoli’s biographer, the Venetian patrician Andrea Memmo (1729-1793), writes in this respect that Lodoli “said he did not want to print his treatise on architecture” (Memmo 1973, II, 49).⁶ Girolamo Zanetti (1713-82) confirms that in 1754, after twenty years, Lodoli finally completed his manuscript, but refused to publish it, probably in conscious emulation of Socrates who published nothing during his lifetime (Zanetti 1759, 65-6).⁷ He also commissioned from an unknown Venetian artist a volume of drawings to his own specifications aimed at illustrating his novel ideas, referred to by Memmo as the “*libro delle sostituzioni*” (The Book of Substitutions) (Memmo 1973, I, 369-70), but this also perished in the general destruction of his papers. Copies of this volume were pre-

² On Carlo Lodoli, see the short biography by Del Negro (2005, 390-5). A comprehensive bibliography up to 2006 is published by Cellauro (2006, 25-9, particularly note 2, 25-27). To this bibliography should be added the recent studies by Neveu (2006; 2010, 60-7; 2009, 27-38) and Ungureanu (2011).

³ The characterization of Lodoli as the “Socrates of architecture” also appears in Pietro Vitali’s engraving of a lost portrait painted by Alessandro Longhi (fig. 2). In his “Saggio Sopra l’Architettura [Pisa 1756],” Algarotti (1963) mentions Lodoli as being “simile all’antico Socrate”.

⁴ It was written for the convenience of his pupils and remained in manuscript.

⁵ “[Lodoli] aveva molto scritto sopra di essa [architettura], ed in varii modi ancora; di che molti, come si disse, possono già fare testimonianza: Ricordomi per sino che convertì in sugo i più solidi principii, li aveva dettati in versi a maniera di antichi distici, uno de’ quali è appunto quello che feci mettere d’intorno al suo ritratto al primo volume”.

⁶ “diceva di non volere stampare il trattato della sua architettura”.

⁷ “Poiché l’uomo costante [Lodoli a tutte le traversie, dopo quattro lustri [20 years] condotto a fine il laborioso disegno, ha il suo sistema ridotto in carta, ed è pronto a darlo alla luce: non tanto per giustificare se stesso per sodisfare all’importunità degli amici, che gelosi più di lui medesimo della sua gloria; per più anni l’hanno così stimolato, che per acchetarli, e liberarsi dalle troppe frequenti incitamenti, ha creduto dover ridursi a tal termine”.

Fig. 1 – Alessandro Longhi, Portrait of Carlo Lodoli, Gallerie dell’Accademia, Venice, inv. no. 908, c. 1760 (Photo: By courtesy of the Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo).



sented before 1752 to both Doge Pietro Grimani (1677-1752, Doge 1741-1752) and Martino Caracciolo (Apostolic Nuncio in Venice from 1744 to 1753), but neither of these has been traced so far (Memmo 1973, II, 50).⁸ Lodoli's ideas on architecture are thus only known indirectly from the writings of Zaccaria Sceriman (1708-1784) in *Viaggi di Enrico Wanton : alle terre incognite australi, ed ai regni delle scimie, e de' cinocefali* (Sceriman 1749); from Count Francesco Algarotti (1712-1764), one of Lodoli's earliest pupils, in *Saggio sopra l'architettura* (Pisa, 1756) (Algarotti 1963), a résumé and critique of Lodoli's thought written during the friar's lifetime; and from Andrea Memmo in *Elementi dell'architettura Lodoliana; o sia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa* (Memmo 1786), which was published twenty-five years after Lodoli's death. Memmo's volume was numbered "I", and a second was promised. It was not until 1834, however, long after his death, that the second volume was published in Zara, then a Venetian possession, which resulted – thanks to the efforts of Memmo's daughter, Lucia Mocenigo – in a complete edition of Memmo's text on Lodoli (1833-34).

Memmo reports that seeing that Lodoli was unlikely to publish his treatise on architecture, one of his pupils at his school at San Francesco della Vigna, Francesco Foscari, "then a most charming youth, now a weighty senator" (Memmo) was invited to prepare such a text, but he was too distracted first by bad health and later by public office,⁹ so that the second choice fell on Francesco Algarotti. The latter was the second son of a very wealthy Venetian merchant with the prestigious status of *cittadino originario* (citizen-by-birth) without patrician status. In 1737, aged twenty-five, he published what was to be his best-known book, *Il Newtonianismo spiegato alle Dame* (Newtonianism for Ladies), one of the many eighteenth-century pamphlets produced for "ladies of leisure", which consisted of an exposition of Newton's theories of light and colour. Algarotti had first-hand knowledge of Lodoli's architectural theory from his student days in about 1725 to 1730 at San Francesco della Vigna under Lodoli's supervision. Algarotti thought that Lodoli's theory was strictly utilitarian and that neither ornament nor references to historical values were acceptable to him, contrary – in Memmo's view – to Lodoli's practice and statements; finally, Algarotti maintained that Lodoli condemned all buildings, modern and ancient. In this respect, Memmo states that "Lodoli enormously admired the buildings of Roman antiquity and of those moderns which most closely resembled them... thus he left intact all good buildings of such kind, nor would he ever have suggested that anyone should destroy them. How often one heard him praise the magnificent simplicity of the Pantheon, and give pride of place to Palladio as the purest and most plastic architect of all... Lodoli only wished to correct, to re-order and to attempt to ascertain whether it was possible to do better" (Memmo, II, 17-18).¹⁰ Many of Lodoli's contemporaries, however, contributed to the dissemination of the opinion that the Franciscan friar condemned Classical architecture and the study of antiquity.¹¹ Memmo's isolated attempt was to try to reassess their views in the light of his personal acquaintance with Lodoli. It is likely, however, that Memmo modified Lodoli's ideas to his own Classical and Neo-

⁸ "e molti disegni fece stendere di sua invenzione da buona mano, che mi ricordo, come altri, di aver veduti, alcuni dei quali mi assicura ancora il lodatissimo vivente padre Giustiniani da Venezia d'aver fatti legare d'ordine del suo amico, per farne un dono a' suoi cari padroni, serenissimo Doge Grimani e Monsignor Caracciolo allora nunzio pontificio in Venezia".

⁹ For further details on Federico Foscari and Lodoli, see Foscari (1983-1984, 35-40).

¹⁰ "Il Lodoli ammirò pur assaissimo gli edifici degli antichi romani e quelli dei moderni che eransi ad essi più avvicinati... Quante volte non udivasi egli a lodare la magnifica semplicità del Pantheon, e preferire il Palladio come il più puro, ed il più pastoso diceva, di tanti altri architetti... Egli non voleva che correggere, riordinare, e che si cercasse se si poteva far meglio".

¹¹ In addition to Algarotti's *Saggio sopra l'architettura*, see for example *La Minerva. Nuovo Giornale de' Letterati d'Italia* (1763, 4): "s'è trovato un Critico [Carlo Lodoli] di umore assai strano, che giunse a pubblicar colle stampe, essere inutile lo studio delle cose antiche, e a porre in derisione chi lo coltiva". Zaguri (1787, 27): "So, ch'egli chiama false, ed improprie tante rappresentazioni contrarie alla verità, tanti sporti, e membrature interne contrarie al buon senso, tutti quasi gli ornamenti inutili od affettati, vuol bandire ogni bellezza, di cui l'utilità intrinseca non apparisca, chiamando tuttocio arbitrio, pratiche viziose, sconvenienze, chimere dell'arte; ma sopra tutto richiama al tribunal di sua ragione la materia, di cui sono le fabbriche composte, e le dà inesorabile bando, volendole di legno costrutte, e non di pietra, giacchè, dic'egli, non altro che legno quelle pietre rappresentar vogliono; e vuole che tutti i crepiti, le fessure, e le rovine delle fabbriche succedano in giusta pena del torto, che si è fatto alla verità usando d'una materia, e indicandone un'altra, e così distrugge tutti gli accidenti non solo, ma la sostanza d'ogni antica, e moderna architettura"; and Sceriman (1749): « Imerocchè prendendo maggior ascendente sopra l'errore, ed assuefatti gli orecchi dell'universale ad una

dottrina che parve sulle prime nemica d'un arte sì nobile, e quasi rea di stato per voler distruggere nell'opinione de' cittadini la riputazione verso le fabbriche più accreditate [my emphasis], gli riuscì di farsi capo setta, e di vedere sotto i suoi vessilli molti personaggi per grado e per fama di sapere eminenti".

¹² For further details on Memmo's architectural career, see Williamson (2000, 93-104). As Venetian ambassador to Constantinople (now Istanbul) from 1778 to 1782, Memmo also arranged for the restoration and embellishment of the embassy. It was given a Palladian porch with Ionic columns and a tympanum, and windows similar to those created by Lodoli in 1743 for the Pilgrim's Hospice at S. Francesco della Vigna in Venice; see Bertele (1932, 193-311, 331-332).

¹³ "Non sono però di suo proprio fondo, come si dee sapere, tale paroli, ma di Dio stesso, riportate da Geremia...; principio luminosissimo, ed in cui parve che s'incontrasse fra' Gentili quegli che fu dall'Oracolo giudicato il più sapiente fra gli uomini, cioè Socrate, il quale nella sua scuola voleva che fossero prima sradicati i pregiudizii, dubitando sempre delle opinioni ch'erano in corso, per giunger indi con maggior facilità alla conoscenza del vero".

¹⁴ "che adoperato il ferro ed il fuoco (il che di grazia s'intenda in modo figurato) per purgar quanto fosse possibile quell'architettura, ch'ebbe corso nel colto mondo, onde render netto il suo terreno finora inselvaticito e spinoso, pensava di sostituirvi subito le nuove teorie".

-Palladian taste.¹² In favour of Algarotti's version is also the important fact that the Venetian *litterato* had been one of Lodoli's earliest pupils, whereas Memmo never systematically attended the school of the Franciscan friar.

II – The vision of a new architecture true to materials

Championing a rational and functional new architecture to which Memmo gave the name of *arte nuova* or *nuovo istituto* (Memmo 1973, I, 25 and 33; and II, 50), Lodoli was probably the most avant-garde theorist of the Enlightenment, his *tabula rasa* ideas on architecture being viewed by Modern Movement historiography in Fascist Italy as precursors to modernist principles (Gallo 1935; Gengaro 1937; Gabrielli 1945; Gabrielli 1938-1939; Ragghianti 1936; Persico 1947). Lodoli was indeed the first architectural theorist to formulate the revolutionary doctrine of "truth-to-materials" and to introduce the notion of function into architectural discourse, as stated in his *distichon* "DEVONSI UNIR ET FABRICA E RAGIONE / E SIA FUNZION LA RAPPRESENTAZIONE" (Building must be united with reason, and let function be the representation). It appeared on an oval stone frame surrounding his portrait by the Venetian painter Alessandro Longhi (1733-1813), now apparently lost, but known by a widely circulated print engraved by Pietro Marco Vitali (1755-1810). At the foot of the oval frame there are two further stone tablets: one inscribed "UT ERUAS ET DESTRUAS" and the other "UT PLANTES ET AEDIFICES", both are from chapter I, verse 10 of Jeremiah, prophesying "To root and to destroy" and "to build and to plant". For Lodoli's enemies, particularly the Venetian patrician Pietro Zaguri (1733-1805), this was proof that he was committed to the actual destruction of all ancient and modern buildings (Zaguri 1787, 25-7). On the contrary, replied Memmo, Lodoli was merely following Socrates who believed that prejudice must be uprooted before truth could be appreciated: "However, these are not his own original words, but the words of God himself, reported by Jeremiah...; an enlightened principle, in which it seemed that there was among the educated class, the one whom the Oracle judged to be wisest of all men, that is Socrates, who in his school insisted that first of all every prejudice should be uprooted, always doubting current opinions, in order to arrive at a knowledge of the real truth more easily" (Memmo 1788, 234).¹³ Memmo understood the mottoes from Jeremiah as containing the summation of Lodolian theory: to question and reject past and present architectural theory and practice and to substitute this with his new theories and a new architecture in which building and reason would be united (Memmo 1788, 235).¹⁴

Lodoli's main contribution to the architectural debate of the eighteenth century was to base architectural design on Galileo Galilei's discovery of the new science

of strength of materials, as formulated in his *Discorsi e dimostrazioni matematiche, intorno à due nuove scienze* (Discourses and Demonstrations concerning two New Sciences) (Galileo 1638; Memmo 1973, I, 5).¹⁵ Furthermore, it is well known that Lodoli also introduced the notion of *architettura organica* or “organic architecture” (similar to what we would today call ergonomics), a term which Lodoli applied to the design of furniture, which, in his view, should take into consideration the shape and proportions of the human body in order to achieve comfort and fitness for purpose (Memmo 1973, I, 84). Lodoli seems to have extended his concept of “organic architecture” and his ergonomic theories to buildings and to architecture proper since Memmo reports that he would have liked architects to design “delle case come delle sedie ragionate”, “houses like chairs designed with reason” (Memmo 1973, I, 85), that is, comfortable and in accordance with the shape and proportions of the human body. According to Lodoli, the paradigm of a rational and a functional architecture is to be found in the design of the Venetian gondola in which “every piece of wood had its shape and size proportionate to its particular nature and was put in place with reason; so that if the bottom had been made of carob and the sides of silver fir, that is the opposite of its actual construction, the gondola would have been a ruin” (Memmo 1973, I, 86-7).¹⁶ The gondola’s scientific and complex design represented for Lodoli the perfect embodiment of his concept of truth-to-materials. Perhaps the gondola’s oddest characteristic is that it is asymmetrical not only in plan, but in section as well, allowing the rower to row only one side, thus making the large craft more easily manoeuvrable.

Like many of the great architectural thinkers of the eighteenth century, Lodoli was not trained as an architect. Just as Abbé Jean-Louis de Cordemoy (1631-1713)¹⁷ was a liberal scholar by training, and Abbé Marc-Antoine Laugier (1713-1769) (Laugier 1753) was a fashionable Jesuit preacher and historian, Padre Carlo Lodoli was an Observant Franciscan friar, a philosopher, a scientist, and an educator of the Venetian patriciate, and in close touch with many leading Enlightenment philosophers of his age, such as Montesquieu (1689-1755), Antonio Conti (1677-1749), Giambattista Vico (1688-1741), and Pietro Giannone (1676-1748) (Memmo 1973, I, 75). Architecture was not Lodoli’s exclusive concern and he knew that his theory and occasional forays into architectural design were out of tune with the taste and teaching of his day. It is in this context that the Venetian patrician and pornographic writer Giorgio Baffo denigrated him as an “architetto novo, e immaginario”, “a new and imaginary architect” in the injurious sonnet *Quel scagazzà de Lodoli fratazzo*, written on the occasion of Lodoli’s death in 1761.¹⁸

¹⁵ “E quasi ch’egli avesse sotto gli occhi il testo di que’ dialoghi, mi fece conoscere che difficilmente potrebbero esser diversi nei corollarij gli stessi scientifici principj, che il Galileo scoprì nella meccanica ed egli quasi conseguentemente nell’architettura”.

¹⁶ “Ogni pezzo di legno aveva la sua figura proporzionata alla sua differente indole, ed era messa in luogo con ragione; che se si fosse fatto il fondo di carrubo e le coste d’abate, cioè il contrario, la gondola sarebbe stata una rovina”.

¹⁷ Jean-Louis de Cordemoy is the author of the influential *Nouveau Traité de Toute l’Architecture, ou l’Art de Bâtir, Utile aux Entrepreneurs et aux Ouvriers* (1714).

¹⁸ This characterization appears in Baffo’s sonnet *Quel scagazzà de Lodoli fratazzo*; see del Negro (1991), where five other sonnets are published (336-8), which were written on the occasion of Lodoli’s death in 1761.

III – Lodoli’s architectural principles

the first principle of Lodoli’s architectural theory is to make in architecture only what has a definite function, and ensues from strict necessity. Algarotti writes in

¹⁹ “Che niente ha da vedersi in una fabbrica, che non habbia il proprio suo uffizio e non sia parte integrante della fabbrica stessa, che dal necessario ha da risultare onnimamente l’ornato, e non altro che affettazione e falsità sarà tutto quelli che introdiranno nelle opere loro gli architetti di là del fine, a cui nello edificare è veramente ordinato che che sia”.

²⁰ Granger (1931, 6): “Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata, [cuius iducio probantur omnia] quae ab ceteris artibus perficiuntur. Opera ea nascitur et fabrica et ratiocinatione. Fabrica est continuata ac trita usus meditatio, quae manibus perficitur e materia cuiusculque generis opus est ad propositum deformationis. Ratiocinatio autem est, quae res fabricatas sollertiae ac rationis proportionem demonstrare atque explicare potest”.

this respect of Lodoli’s theory: “that nothing should be shown in a building which does not possess its own specific function [*uffizio*] and is not an integral part of the building itself, which must rely wholly on the necessary for ornament, and anything which architects introduce in their work which exceeds the objective which it is truly intended to achieve, whatever it may be, is nothing more than affectation and falsity. In accordance with such principles, the faulty practices to be condemned are not few in number...” (Algarotti 1963, 35).¹⁹ “Nothing, he insists, should be shown in a building that does not also truly perform a function” (“*Niuna cosa, egli [Lodoli] insiste mettere si deve in rappresentazione, che non sia anche veramente in funzione*”) This last sentence was versified in the motto which appears in the circular frieze surrounding Lodoli’s portrait by Longhi: DEVONSI UNIR ET FABRICA E RAGIONE – E SIA FUNZION LA RAPPRESENTAZIONE. Function and reason (this last concept being the chief authority of the Enlightenment), as well as truth and representation are indeed key concepts of Lodoli’s theory, which recur throughout Memmo’s and Algarotti’s texts. Half of the portrait motto – DEVONSI UNIR ET FABRICA E RAGIONE – is derived from the maxim of Vitruvius in Book I.i.1: “Ea (architectura) nascitur et fabrica et ratio/cinatio/ne” in Vitruvius’ paragraph “The science of the architect is adorned with many disciplines and different pieces of information, and the arts participating in construction have to be approved by the [architect’s] judgement. *It [architecture] is born out of construction and reason.* Construction is a continuous meditation on the common way of making buildings which is the carrying out by hand and with materials of every project according to its design. Reason is the explanation of the buildings on the basis of theories and proportions”.²⁰ This motto on the portrait, in its Italian versified version, also appears in the foundation tablets of the Ospizio di Terra Santa at San Francesco della Vigna in Venice designed by Lodoli: on one side the date, 1743, and on the other, half the portrait motto in its Latin version, but Lodoli deliberately set the extra syllables /cina/ in the O (in *ratione*) to play on the ambiguity and imply both reason, as a general concept, and comment or dialectic. The tablets are now in the dark passage which Memmo mentioned, and are barely visible. Yet the motto is repeated in the engraving of that singular, completely Lodolian door which Giovanni Ziborghi had published with Giovanni Pasquali in 1748 in an edition of Vignola to which was appended an elementary book of instructions on mechanics dedicated to Lodoli (Ziborghi 1748). As a frontispiece to the mechanics section, Ziborghi printed an engraving of the door with the same inscription within it: “Ex Fabrica et Ratiocinatione. Vitruvius”. Lodoli’s translation of the maxim runs as follow: “L’architettura nasce dall’esperienza [my emphasis] non meno che dal raziocinio [my emphasis]” and explains further that “L’architettura è una scienza intellettuale e pratica [my emphasis], diretta a stabilire col raziocinio il buon uso e le proporzioni degli artefatti, e coll’esperienza [my emphasis] a conoscere la natura de’ materiali che li compongono” (Memmo 1973, II, 275). From this it emerges that Lodoli interpreted the Vitruvian *modus operandi* of architectural production as essentially based on reason and on the experimental investigation of the various building materials. Reason

and experience are key concepts of eighteenth century philosophy,²¹ and it is with these concepts that Lodoli tried to give an up-to-date interpretation of Vitruvius' definition of architecture in Book I, chapter 1 of his *De architectura*, which was to be consistent with the spirit of the age.

The second half of the portrait motto – E SIA FUNZION LA RAPPRESENTAZIONE – is the versified form of Lodoli's famous maxim and his most important architectural principle according to Algarotti: "Niuna cosa, egli insiste [Lodoli], mettere si deve in rappresentazione, che non sia anche veramente in funzione". It appears to be Lodoli's own Italian translation of the following sentence from Vitruvius' *De architectura*, Book IV.ii.5: "*Ita quod non potest in veritate fieri, id non putaverunt in imaginibus factum posse certam rationem habere*". This is confirmed by Memmo when he writes: "Padre Lodoli far from being a declared enemy of every ornament as the Count [Algarotti] made him out to be, did not dream of excluding it entirely, provided it was not placed where it was contrary to decorum; as to which Vitruvius reasons well, namely *one should never make an image of that which could not exist in truth, or as Lodoli said, in function* [my emphasis]" (Memmo 1973, II, 38).²² The words "*in funzione*" in Lodoli's architectural theory appear to be the Italian translation of the words "*in veritate*" in Vitruvius's maxim, and are therefore directly connected to the concept of truth or *veritas* in architecture. The words "*in rappresentazione*" used by Lodoli appear, in turn, to be the Italian translation of the words "*in imaginibus*" in Vitruvius' maxim, which had already been used by Daniele Barbaro in his 1556 Italian translation of Vitruvius (Piranesi uses the words "*in figura*" in his Italian quotation of the relevant Vitruvian sentence in his *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani* of 1761).

The other main principle of Lodoli's architectural theory provides a better understanding of the notion of function in architectural design and clarifies his conception of functionalism, which appears to have been essentially structural. Lodoli, in fact, argued for an architecture entirely derived from the nature of materials and governed by the law of statics in order to achieve "truth" or "function" in architectural design. In this Algarotti claimed that Lodoli intended to overturn ancient and modern architecture and to substitute a new one derived from a use of materials based on their true structural nature: "For what reason should not stone represent stone, wood wood, each material itself and not another? On the contrary, ever since architecture has been practised and taught, architecture should follow these precepts: it should be appropriate to the characteristic qualities, to the flexibility or the rigidity of the component part, to the degrees of the resisting force, to its own individual essence, or to the nature of the material which is being used. Thus the nature of wood being formally different from the nature of stone, so must the forms which you give to wood in the construction of a building be different from those you give to stone. Nothing is more absurd, Algarotti is reporting, than to build so that a material does not signify itself, but has to signify another. That is to wear a mask, to take part in a continuous falsehood. Hence the fissures in buildings, the cracks, the

²¹ On the concepts of "Reason" and "Experience" in the eighteenth century, see Biasutti (2001, 1-17; 1990a, 33-62; 1990b, 45-71).

²² "Il Padre Lodoli ben lunghi dall'essere poi quale conte lo fa supporre [Algarotti], nemico dichiarato d'ogni ornamento, non s'immaginò al certo di escluderne alcuno, purchè non fosse messo contro convenienza; sulla quale Vitruvio si ben ragiona, cioè che non si dovesse mai mettere in imagine od in termine più preciso del Lodoli, quello che non avrebbe potuto starsene in verità, o come l'altro diceva *in funzione* [my emphasis]".

²³ “I ... disordini non si vedrebbero, se quando richiede la propria essenza e la indole materia se ne ricavassero le forme, la costruzione, l’ornato. Si giungerà solamente in tal modo a fabbricare con vera ragione architettonica: cioè dall’essere la materia conformata in ogni sua parte secondo la indole e natura sua, ne risulterà nelle fabbriche leggitima armonia, e perfetta solidità. Ed ecco il forte argomento, l’ariete del Filosofo [Lodoli], con che egli urta impetuosamente, e quasi d’un colpo tutta la moderna intende rovesciare, e la antica architettura. Alle quali sostituirà quando che sia una Architettura propria, omogenea alla materia, ingenua, sincera, fondata sulla ragion vera delle cose, per cui salde si manterrano le fabbriche, intere, e in un fiore di lunghissima, e quasi eterna giovinezza”.

²⁴ On the development of statics in the eighteenth century, see Heyman (1972) and Straub (1952, 52-138).

²⁵ On Galileo’s contribution to the theory of the strength of materials, see Straub (1952, 64-7).

ruins; almost a manifest punishment for the wrong which has been continuously done to the Truth. Such disorder will cease to appear if and when the forms, the construction and the ornamentation are derived from the true essence and inherent characteristics of the material. Only in this way will one succeed in building with true architectonic Reason: that is, when the material conforms in each of its parts to its inherent characteristics and its individual nature, only then will the result be legitimate harmony and perfect solidity. And that is the strongest argument, the battering ram of the Philosopher [Lodoli], with which he, with one impetuous stroke, intends to overturn both the whole of modern and ancient architecture. For which he would substitute, everywhere, his own individual architecture, true to the materials, honest, sincere, based on the true reason of things, so that buildings will remain firm, and in the flower of very long and almost eternal youth” (Algarotti 1963, 37).²³ When architecture has will have attained this great objective, it will then be true, honest, and reasonable. Algarotti felt, however, that the realization of such new principles would wreak catastrophe on architecture. He foresaw for his beloved art “the most terrible consequences” from such a novel doctrine which led him to conclude in his criticism of Lodoli’s doctrine that “lies are more beautiful than truth” (“del vero più bella è la menzogna”).

IV – Lodoli and the development of the science of the strength of materials

Lodoli’s theory owes much to the development of statics and increased understanding of the strength of materials at the beginning of the seventeenth century.²⁴ The formal beginning of this discipline originated with the publication in 1638 at Leiden of Galileo’s book *Two New Sciences* (*Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze, attenenti alla Mecanica & movimenti locali*) (Galileo, 1638). Although Galileo’s contributions to our knowledge of statics are based on the work of his predecessors, such as Archimedes, Jordanus de Nemore, Leonardo da Vinci, Cardano and others, whose doctrines were revised by him and more clearly formulated, Galileo was the first to discuss the bending strength of a beam. He thus became the founder of an entirely new branch of science: the theory of the strength of materials which was destined to play a vital part in Lodoli’s architectural philosophy and in modern engineering science.²⁵ Galileo’s work on the mechanics of materials is included in the first two dialogues of his *Two New Sciences*. It begins with several observations made during his visits to the Venetian arsenal and discusses geometrically similar structures. He states that if we make structures geometrically similar, then, with increase of the dimensions, they become weaker

and weaker. In illustration he states: “A small obelisk or column or other solid figure can certainly be laid down or set up without danger of breaking, while very large ones will go to pieces under the slightest provocation, and that purely on account of their weight”. To prove this, he starts with a consideration of the strength of materials in simple tension and states that the strength of a bar is proportional to its cross-sectional area and is independent of its length. This strength of the bar Galileo calls the “absolute resistance to fracture” and gives some figures relating to the ultimate strength of copper. Having established the absolute resistance of a bar, Galileo investigates the resistance to fracture of the same bar if it is used as a cantilever with the load at the end.²⁶

During the eighteenth century, the scientific results of the preceding one hundred years found practical applications and scientific methods gradually introduced. The new tendency was to solve problems of statics mathematically by making experiments to ascertain the strength of materials.²⁷ Thus in 1707 and 1708, Antoine Parent (1666-1716) tested the resistance of timber beams and had published the result in a learned paper submitted to the French Academy of Sciences (Straub 1952, V, 105-111).²⁸ In 1729, a complete and accurate set of tables was available showing the ultimate compressive, tensile and bending strength of different kinds of wood, stone, metal and glass. These tables were published by the physicist Musschenbroek (1692-1761) of Leyden in a treatise written in Latin and entitled *Introductio ad cohaerentiam corporum firmorum*. Lodoli himself made careful measurements with the help of the *machina divulsoria* (Memmo 1973, II, 46)²⁹ of the principal building materials available in Venice and his tests of their strength, whether loaded vertically or horizontally, resulted in tabulations which are among the first recorded systematic comparisons of various materials in structural use, and furthermore, couched entirely in the Venetian dialect, the better to serve practical builders and architects. None of these tabulations seems to have survived (Memmo 1973, I, 315).³⁰

Statics and the search for an architecture true to materials and to methods of construction are actually at the centre of Lodoli’s doctrine (Memmo 1973, I, 20; I, 108; II, 314),³¹ and in this he may be seen as the forerunner of the modern engineer who, from the nineteenth century onwards, would base his designs on calculations. His main contribution to the architectural debate of the eighteenth century was to base architecture on Galileo’s discovery of the new science of the strength of materials as formulated in his *Two New Sciences* (Galileo, 1638). Memmo writes in this respect: “He had me know that it was most unlikely that the corollaries of the scientific principles that Galileo had discovered in mechanics, would differ much from those which he himself had discovered in architecture” (Memmo 1973, I, 5).³² Originator of the modern doctrine of “truth to materials”, Lodoli rejected the principles of classical architecture based on the transposition of the forms peculiar to wood into marble or stone and argued for a newer and better architecture in which the architect would use forms that were in the nature of each material used.

²⁶ For further details on the Galilean science of the strength of materials, see Timoschenko (1983, 7-15).

²⁷ On this topic, see Gargiani (2003, 99-115; 2008, 172-91).

²⁸ “Knowledge of building materials – First tests of their strength”.

²⁹ “Il padre Lodoli possedeva la macchina divulsoria, e ne faceva vedere a tutti le esperienze che aveva in massima parte trascritte”.

³⁰ “Il padre Lodoli aveva fatta una fatica quasi inconcepibile nel formar alcune tavole, ad uso de’ falegnami e protti, cioè architetti veneziani, nelle quali traducendo i termini toscani al margine nel vernacolo loro, dava dopo gli esperimenti fatti, tutte le proporzioni di resistenza ai dati pesi ne’ legnami, i quali pongonsi in opera nello Stato Veneto, supposti senza essenziali difetti in sè stessi; ed in oltre di tutte quelle che per i sovra imposti pesi dovevano avere le diverse qualità di pietra, marmi, muraglie e mattoni ben cotti ec. Queste tavole che sarebbero state senza dubbio utilissime, specialmente agli imperiti fabbricatori, e che da molti furono vedute, soggiacquero ancor esse purtroppo al crudele destino di tutti gli altri scritti”.

³¹ I, p. 20: “La meccanica e la statica degli edifizj, fondamento primario della buona architettura”; I, p. 108: “Le leggi statiche [devono] essere il solo fondamento dell’arte architettonica”; and II, p. 314: “Ne Vitruvio nè gli altri che scrissero negli antepassati secoli *de re aedificatoria* s’immaginarono mai che fossero necessari i calcoli sulle resistenze de’ materiali, de’ pesi, degli urti interni ed esterni, senza i quali calcoli non è possibile che un architetto sappia se la fabbrica sia per esser solida, sicura, durevole”.

³² “E quasi ch’egli avesse sotto gli occhi il testo di que’ dialoghi, mi fece conoscere che difficilmente potrebbero esser diversi nei corollarij gli stessi scientifici principj, che il Galileo scopri nella meccanica ed egli quasi conseguentemente nell’architettura”. For the influence of Galileo in the eighteenth century, see Hall (1980, 81-101).

Conclusion

Lodoli's attempt at reforming contemporary architecture seems to have aroused widespread hostility in Venice. Indeed we are told by Memmo that "in relation to architecture he fought with everyone". Lodoli's ideas appear marginal in the context of their influence on eighteenth century architectural thinking and as such he can be seen as a "prophet of Modernism" with no contemporary influence. One has to wait until the nineteenth century to find his doctrine appropriated by leading theorists and practising architects when it reached Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) and Gottfried Semper (1803-79) in Germany, Augustus W. N. Pugin (1812-52) and John Ruskin (1819-1900) in England, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-79) in France, and Horatio Greenough (1805-52), and a following line of functionalists in the United States.

Lodoli exists only as a footnote in most major history books of modern architecture, yet his role in the origins of Modernism should undoubtedly be revisited and his role in this avant-garde movement should be recognized. Through Lodoli, Venice can be seen as the cradle of modern architectural theory which was destined gradually to transform the nature of architecture in the coming centuries. Enlightenment philosophy combined with Newtonism played a central role in the crisis of classical architecture and Vitruvianism giving birth to a new Post-Renaissance approach to architecture. From now on the doctrine of "truth to materials" would replace the concept of the imitation of nature and the ancients. ●

Bibliography

ALGAROTTI, Francesco. 1963. "Saggio Sopra l'Architettura [Pisa 1756]," in *Saggi*, ed. Giovanni da Pozzo. Bari: G. Laterza.

BERTELE, Tommaso. 1932. *Il Palazzo degli Ambasciatori di Venezia a Costantinopoli e le sue antiche memorie: ricerche storiche con documenti inediti*. Bologna: Apollo.

BIASUTTI, Franco. 2001. "Tra Ragione ed Esperienza. Melchiorre Cesarotti nella Cultura Filosofica del suo Tempo". *Quaderni di Acme*, 51: 1-17.

BIASUTTI, Franco. 1990a. "Ragione ed Esperienza in Leibniz e in Spinoza". In *Prospettive su Spinoza*. Trento: Verifiche.

BIASUTTI, Franco. 1990b. "Reason and experience in Leibniz and Spinoza". *Studi Spinoziana*, 6: 45-71.

CELLAURO, Louis. 2006. "Carlo Lodoli and architecture: career and theory of an eighteenth-century pioneer of modernism". *Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst*, 36: 25-59.

DE CORDEMOY, Jean-Louis. 1714. *Nouveau Traité de Toute l'Architecture, ou l'Art de Bâtir, Utile aux Entrepreneurs et aux Ouvriers*. Paris: Chez Jean-Baptiste Coignard.

DEL NEGRO, Piero (ed.). 1991. *Poesia di Giorgio Baffo, Patrizio Veneto*. Milan: Mondadori.

DEL NEGRO, Piero. 2005. "Lodoli, Carlo". In *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXV. Rome: Istituto della Enciclopedia Italiana.

D'EVELYN, Margaret M. 2012. *Venice and Vitruvius: Reading Venice with Daniele Barbaro and Andrea Palladio*. New Haven, Conn.: Yale University Press.

FOSCARI, Antonio. 1983-1984. "Tra la lezione di Carlo Lodoli e il Neoclassicismo: Federico Foscari e Antonio Battisti". *Bolletino dei Musei Civici Veneziani*, 28: 35-40.

GABRIELLI, Anna Maria. 1938-1939. "L'Algarotti e la Critica d'Arte nel Settecento". *Critica d'Arte*, 3: 155-69, and 4: 24-31.

GABRIELLI, Anna Maria. 1945. "La Teoria Architettonica di Carlo Lodoli". *Arti Figurative*, 13: 123-36.

GALILEI, Galileo. 1638. *Discorsi e Dimostrazioni Matematiche, Intorno à Due Nuove Scienze (Discourses and Demonstrations Concerning Two New Sciences)*. Leiden: Elzevir.

GALLO, Nino. 1935. "Uno Scrittore Razionalista del '700". *Latina Gens*, 5: 18-25.

GARGIANI, Roberto. 2003. "Vers une Construction Parfaite: Machines et Calcul de Résistance des Matériaux". *Matières*, 6: 99-115.

GARGIANI, Roberto. 2008. «La Résistance des Colonnes: Expériences sur la Qualité des Matériaux et Calculs de la Forme Parfaite au Cours du XVIIIe Siècle». In *La Colonne, Nouvelle Histoire de la Construction*, ed. Roberto Gargiani. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes.

GENGARO, Maria Luisa. 1937. "Il Valore dell'Architettura Nella Teoria Settecentesca del Padre Carlo Lodoli". *L'arte*: 313-17.

GRANGER, Franck (ed.). 1931. *Vitruvius on Architecture, Books I-V* (The Loeb Classical Library). Cambridge, MA and London: Harvard University Press.

HALL, A. Rupert. 1980. "Galileo in the eighteenth century". *Transactions of the Fifth International Congress on the Enlightenment*, 1: 81-101.

HEYMAN, Jacques. 1972. *Coulomb's Memoir on Statics: An Essay in the History of Civil Engineering*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

1763. *La Minerva. Nuovo Giornale de' Letterati d'Italia*, n° 22.

LAUGIER, Marc-Antoine. 1753. *Essai sur l'Architecture*. Paris: Chez Duschetne.

MEMMO, Andrea. 1786. *Elementi dell'architettura Lodoliana; ossia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*. Rome:Pagliarini.

MEMMO, Andrea. 1788 [reprinted in Memmo 1973]. *Riflessioni Sopra Alcuni Equivoci Sensi Espressi dall'Ornatissimo Autore della Orazione Recitata a Venezia nell'Accademia di Pittura, Scoltura, Architettura, nel Giorno 28 Settembre 1787, Intorno l'Architettura in Difesa del Fu F. Carlo Lodoli*. Padua: Penada.

- MEMMO, Andrea. 1973. *Elementi di Architettura Lodoliana Ossia l'Arte del Fabbicare con Solidità Scientifica e con Eleganza non Capricciosa*. Milan: Mazzotta.
- NEVEU, Marc J. 2006. "Architectural Lessons of Carlo Lodoli (1690-1761): Indole of Material and of Self". PhD dissertation, School of Architecture, McGill University, Montréal.
- NEVEU, Marc J. 2010. "Lodoli's apologues". *Journal of Architectural Education*, 64: 60-7.
- NEVEU, Marc J. 2009. "Indole of education, the *Apologhi Immaginati* of Carlo Lodoli". *Getty Research Journal*, 1: 27-38.
- PERSICO, Edoardo. 1947. *Scritti Critici e Polemici*, ed. Alfonso Gatto. Milan: Rosa e Ballo [posthumous publication of a 1934 text].
- RAGGHIANTI, Carlo Ludovico. 1936. "Francesco Algarotti e l'Architettura in Funzione". *Casabella*, 9: 4-5.
- SCERIMAN, Zaccaria. 1749. *Viaggi di Enrico Wanton: alle terre incognite australi, ed ai regni delle scimie, e de' cinocefali*. Villa di Melma, Treviso: Giovanni Battista Remondini.
- STRAUB, Hans. 1952. *A History of Civil Engineering, an Outline from Ancient to Modern Times*. London: L. Hill.
- TIMOSCHENKO, Stephen P. 1983. *History of Strength of Materials, with a Brief Account of the History and Theory of Elasticity and History of Structures*. New York: Dover Publications.
- UNGUREANU, Cosmin. 2011. "'Sia funzion la rappresentazione', Carlo Lodoli and the crisis of architecture". *RIHA Journal*, 0018. Accessed March 17, 2013. <http://www.riha-journal.org/articles/2011/2011-jan-mar/ungureanu-carlo-lodoli>.
- WILLIAMSON, Rebecca Botwright. 2000. "Andrea's Memmo's Prato della Valle". *Urban Design Studies*, 6: 93-104.
- ZAGURI, Pietro Antonio. 1787. *Orazione Recitata Nella Pubblica Veneta Accademia di Pittura, Scultura, e Architettura il 28 Settembre 1787*. Venice: Reale Accademia di Belle Arti.
- ZANETTI, Girolamo. 1759. *Memorie per Servire all'Istoria Letteraria*. Venice: Pietro Valvasense. 3, part 6, 65-66, Letter of 16 June 1754.
- ZIBORCHI, Giovanni. 1748. *L'architettura di Jacopo Barozzi da Vignola, ridotta a facile metodo per mezzo di osservazioni a profitto de' studenti*. Venezia: Giovanni Battista Pasquali.

Resumo

A explosão de Macau nos últimos dez anos deve-se a um conjunto de factores, que este texto procura descrever, propondo uma necessária reflexão. Depois da liberalização do jogo em 2001/2002, o Sands Macau inaugura, em 2004, como o primeiro casino da nova vaga. Em 2005, Macau é Património Mundial da Humanidade pela UNESCO. O Cotai é inicialmente um projecto da administração portuguesa como uma nova cidade para 150 000 habitantes. O Cotai Strip nasce de uma epifania de Sheldon Adelson, chairman da Las Vegas Sands Corporation, em 2003. Em 2007, o Venetian inaugura como “flagship” do Cotai Strip e, em 2011, o Galaxy amplia a dimensão delirante da arquitectura do jogo.

No pós-Portugal, a condição de Macau como espaço híbrido, colonizado, transitório, aumenta exponencialmente enquanto “Região Administrativa Especial” da República Popular da China. Macau é hoje uma distopia suave, corporizada nos casinos; uma vida subterrânea que se expressa no skyline. ●

Abstract

The explosion of Macao in the last ten years is due to a number of factors, which we seek to describe in this text, proposing a necessary reflection. After the gaming liberalization in 2001/2002, the ‘Sands Macau’ was inaugurated in 2004 as the first casino of the new wave. In 2005, Macao is nominated as a World Heritage Site by UNESCO. The Cotai is initially a project of the Portuguese administration as a new city for 150,000 inhabitants. The Cotai Strip is born from an epiphany of Sheldon Adelson, chairman of the Las Vegas Sands Corporation in 2003. In 2007, the ‘Venetian’ opens as “flagship” of the Cotai Strip, and in 2011, the ‘Galaxy’ extends the delirious dimension of the casinos architecture. Post-Portugal, Macao’s status as a hybrid, colonized, transient space increases exponentially as a “Special Administrative Region” of the People’s Republic of China. Macau is now a gentle dystopia embodied in the casinos; an underground life that is expressed in the skyline. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Patrícia Bento de Almeida

Dinamia’ Cet

ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Margarida Acciaiuoli

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

palavras-chave

MACAU

CASINOS

ARQUITECTURA

CHINA

AMÉRICA

key-words

MACAO

CASINOS

ARCHITECTURE

CHINA

AMERICA

Data de Submissão

Date of Submission

Fev. 2015

Data de Aceitação

Date of Approval

Out. 2015

O ELVIS DE MACAU

RELATOS DE UMA *DISTOPIA* NA CHINA

JORGE FIGUEIRA

CES/Departamento de Arquitectura

Universidade de Coimbra

1. Novas Memórias

Com uma aceleração vertiginosa no espaço dos últimos dez anos, Macau é um retrato particular da pujança económica da China num contexto sem paralelo. No entanto, a análise desta transformação, nomeadamente à luz da questão arquitectónica e urbana, tem sido escassa. Passada a presença lusa com o “handover” de 1999, o tempo acelerou-se em proporção contrária ao investimento português no plano historiográfico ou ensaístico. Por outro lado, as múltiplas leituras na perspectiva anglo-saxónica fixam-se na “mainland China”, nas cidades de Pequim ou Shanghai. Macau é um enigma, como sempre foi, hoje brutalmente simplificado para consumo global como “Asian Las Vegas”.

A passagem da administração portuguesa para a República Popular da China correspondeu também à liberalização do jogo – uma decisão de 2001, posta em prática em 2002 – e este facto deu ao “handover” uma componente de “libertação” muito particular. O paradoxo de uma democracia liberal manter o monopólio e um regime comunista liberalizar o jogo marcará historicamente Macau.

A cultura arquitectónica do período português, que tem Manuel Vicente como primeira figura mas envolve um conjunto de arquitectos alargado, foi, nestes últimos 10 anos, praticamente desmantelada. O “pragmatismo” das firmas de Hong Kong impôs uma prática muito distante da “poética” dos arquitectos portugueses. Antes do “handover” os edifícios públicos eram feitos por portugueses “também devido ao facto da arquitectura ser entendida como um aspecto importante da cultura na tradição portuguesa”, o que depois de vários séculos de trocas “gerou um estilo arquitectónico único em Macau” (Chang, 2009, 40). Alguns ateliers em Macau, de várias gerações, respondem ainda por essa genealogia, progredindo e adaptando-se bem: Bruno Soares, Carlos Marreiros, Rui Leão e Carlotta Bruni, entre alguns mais. De facto, o sucesso do Sands Macau, construído na área do NAPE (Novos Aterros do Porto Exterior), em 2004, pela Paul Steelman Design Group Asia, abriu uma era



Casino Lisboa, Macau, galeria comercial.
© Jorge Figueira

em que a arquitectura dos casinos, não só na escala das empreitadas mas também na organização global dos projectos, põe em causa as práticas mais locais ou intimistas dos ateliers da tradição portuguesa. O estatuto da profissão é apenas um dos pontos afectados na revolução dos dez últimos anos.

Para compreender Macau são precisos hoje novos instrumentos, e esse entendimento passa necessariamente pela análise do fenómeno dos casinos. É certo que o mundo académico não gosta de casinos e os casinos não lidam com académicos, mas não é praticável ignorar o luminoso e iconográfico “elefante na sala”.

E não é possível experimentar os casinos sem ter um choque intelectual e sensorial. Nestas estruturas gigantescas, o jogo é o núcleo duro, mas enquanto “Integrated Resorts”, os casinos são dispositivos de uma grande complexidade programática e simbólica, permitindo todas as “comodidades”. A superação dos “decorated sheds” que Robert Venturi *et al* foram analisar em Las Vegas, no final dos anos 1960, faz-se com a inauguração do Mirage, de Steve Wynn, em 1989 (Niglio, 2009, 86). O avanço para o conceito de “Integrated Resort” foi concretizado com o Venetian de Las Vegas (Niglio, 2009, 87), introduzindo a lógica MICE (Meetings, Incentives, Conferences, Exhibitions), em 1999.

A primeira função do casino é marcar o território como anúncio de si próprio. Não se trata de arquitectura iconográfica por “génio” do arquitecto mas por necessidade. Tudo deve ser “iconográfico” no casino, criar sensações, memórias, ressonâncias. A sua função é ser maior, melhor, mais espantoso do que o rodeia. Ao erguer-se pretende apagar o que fica para trás no eventual contexto. São máquinas concentracionárias e egoístas. No limite, pretendem também apagar a vida anterior dos consumidores, injectando novas memórias. Como em “Total Recall” (Paul Verhoeven, 1990), as memórias anteriores são substituídas por um mundo em aparente estado paradisíaco, num *loop* viciante.

Sands Macao, sala de jogo.
© Jorge Figueira



No contexto físico, a pequena vila da Taipa é iluminada pela presença avassaladora do Galaxy Macau; a pequena Escola Portuguesa está ensombrada pelo Grand Lisboa. A interação dos casinos com a cidade é feita à imagem dos Transformers: sem subtilezas. No plano psicológico, o que acontece a estas vidas geradas aqui? A explosão pós-Portugal pôs em causa o delicado equilíbrio de Macau, ao mesmo tempo que multiplicou a sua visibilidade global e viabilidade económica. Como se depois de décadas de exploração de um simples poço sagrado, o petróleo jorrasse de todos os lados. O “Diamante da Fortuna” que no Galaxy se ergue do chão em milhares de luzes e cores, num espectáculo memorável, é porventura uma figuração desse milagre petrolífero.

Mas Macau, a vida anterior, continua a existir. Não tanto por ser, desde 2005, património mundial da UNESCO, data que se cruza paradoxalmente com o avanço dos casinos. A presença do turismo patrimonial confunde-se, aliás, com a do jogo, num casamento de que Las Vegas não se pode gabar, a não ser que o deserto conte como património. Macau continua a existir no Porto Interior, na densa área habitacional a norte, na marginal que liga a Praia Grande ao templo A-Má. Em pequenos lugares, em pequenas ruas. E no dia-a-dia, na memória das pessoas que resiste às novas implantações. Mas há uma vida posterior em Macau.

2. Simulacros

Quero sugerir que este modo acelerado dos últimos dez anos se pode cruzar com teorizações do pós-modernismo elaboradas nos anos 1980; que a cultura *pop* ganha aqui uma nova espacialidade; que a arquitectura se encontra num estado de delírio que intersecta a lógica do entretenimento com experiências do século xx,



como o surrealismo; que o fluxo de pessoas e dinheiro nos coloca do outro lado da “crise” na Europa. O que não significa paz. Tudo está em estado de crise em Macau; sempre foi assim. A palavra não se aplica, portanto.

Recordo particularmente *Simulacros e Simulação* (1981) de Jean Baudrillard: a simulação “é a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real”; e a ideia que “é agora o mapa que precede o território – precessão de simulacros – é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sob a extensão do mapa” (Baudrillard, 1991, 8). O Cotai Strip, assente no aterro entre a ilha de Coloane e da Taipa, é um mapa antes de ser um território, uma “terra de ninguém” colonizada por aplicações hiper-reais: gigantescos “simulacros” da cultura europeia (o Venetian), cultura asiática (o Galaxy), cultura americana (o City of Dreams).

Os temas são fixados como experiências hiper-reais, onde tudo deve estar de acordo com a memória a implantar nos visitantes. O caminhar é sonambúlico. É claro que há sempre distúrbios, saídas, incongruências, como num sonho. Mas a estratégia é que

Grand Lisboa, Macau, recepção.

© Jorge Figueira

Wynn Macau, pormenor do pavimento.

© Jorge Figueira

¹ As entrevistas a estas personalidades, como a outras ligadas ao processo de transformação de Macau nas últimas décadas, decorreram no âmbito de The Macau-Coimbra Project, uma iniciativa do Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia (Jorge Figueira e Nuno Grande) com a Reitoria da Universidade de Coimbra, em parceria com instituições de Macau. As entrevistas ocorreram, em Janeiro de 2015, com a minha participação, da arq. Rita de Sousa Machado (Macau), que organizou os encontros, o arq. Bruno Gil (UC), e três estudantes de mestrado do DArc/FCTUC, Inês Ribeiro, Marianne Ullmann e Rita Serra e Silva.

nunca se saia dali, como num pesadelo. O real surge como um eco distante, cada vez mais distante, distorcido, multiplicado, miniaturizado; às vezes a experiência transforma-se em pura fantasia como no clímax de um sonho.

Faz sentido que na entrada do MGM Grand Macau esteja uma escultura de Salvador Dalí e que a inauguração do casino, em 2007, integrasse uma exposição com obras suas. Afinal, os casinos de inspiração americana são conceptualmente relógios derretidos; e os asiáticos parecem decorrer de uma escrita automática de imperturbável não sentido. Sair a pé destes casinos é uma experiência que remete para o mito de que não se deve acordar os sonâmbulos: pode ser violento.

Baudrillard escreveu a propósito da Disneylândia: “O mundo quer-se infantil para fazer crer que os adultos estão noutra parte, no mundo *real*, e para esconder que a verdadeira infantilidade está em toda a parte, é a dos próprios adultos que vêm aqui fingir que são crianças para iludir a sua infantilidade real” (Baudrillard, 1991, 21).

É esta “infantilidade em toda a parte” que toma conta dos casinos, enquanto disneylândias de adultos já sem desculpas. Não é necessário um pretexto, não é preciso fingir: todos os adultos são crianças caprichosas, hipnotizados pelo “wow factor” dos casinos, manipulados pelos brilhos dourados do décor e pela cor e padrão floral das alcatifas. O jogador chinês está mais concentrado do que o seu homólogo americano; na China pesa mais o trabalho do que o divertimento no jogo. Como escreve Tim Simpson, “jogar não é um simples entretenimento. Os turistas da China que visitam os casinos temáticos *trabalham* o modo de serem consumidores” (Simpson, 2009, 108).

Quanto mais fantástico é o décor maior parece ser a concentração no trabalho e, em linha oblíqua, as receitas dos casinos. A fantasia relaciona-se directamente com a rentabilidade dos casinos, ao modo dos filmes para crianças ou de super-heróis de Hollywood. A “suspension of disbelief” que actua na literatura, no circo ou no cinema, tem aqui o seu momento arquitectónico. A receita dos casinos é como a receita de bilheteira dos filmes de Hollywood, consequência da “star quality” do espaço, dos efeitos especiais, e do maior grau de inverosimilhança possível.

Ao falarmos em Macau¹ com o director e com o “studio leader” da Steelman Partners, Steve Anderson e Errol Chipowitz, e ainda com Lee Montaina, director da Westar, fica clara a ideia de que a manipulação é a principal função da arquitectura dos casinos. E que, nesse sentido, se trata de um trabalho muito competitivo, multidisciplinar, e criativo. O pressuposto é a criação de estratégias de atracção de multidões que vão ter expectavelmente a mesma reacção face a certos dispositivos; recorrendo a temas e truques que fundam uma ciência empírica cujos resultados são testados em tempo real. As técnicas usadas fundem elementos da publicidade, do cinema, da banda desenhada, da instalação, do teatro, e a arquitectura surge como mãe de todas as artes. A esse propósito refere Buddy Liam Chi Seng, director executivo das relações públicas do Venetian Macau: “gastamos imenso dinheiro em alcatifas” (Seng, 2009, 91).



City of Dreams, Cotai Strip, Macau, centro comercial.

© Jorge Figueira

A própria arquitectura integra elementos da cultura arquitectónica que vão desde o *open space* modernista, às operações de *fake* pós-modernista, ao aleatório chique do desconstrutivismo. Mas a superstição, a visualidade e as tradições chinesas são tão importantes como qualquer corrente literária ocidental. O controlo de danos, a reciclagem e a permanente monitorização são temas que dão à arquitectura um carácter *in progress*, como se estivesse permanente à prova, em sessões contínuas.

Deste ponto de vista, os casinos de inspiração americana tem uma menor capacidade de adaptação: Veneza é sempre Veneza, no Venetian; mas o MGM Grand cria sazonalmente instalações que alteram a percepção das réplicas lisboetas do átrio. O City of Dreams com a sua temática americana quase rústica – o Hard Rock Cafe, o Hard Rock Hotel – parece o mais anacrónico e noventa e novecentista dos casinos, expondo *memorabilia* de Michael Jackson, Madonna e... Jacky Cheung. O céu permanentemente azul-fim-de-tarde dos canais de Veneza é mais performativo que o minimalismo das caixas com guitarras eléctricas verdadeiras do Hard Rock Cafe. É um caso em que a história é mais *pop* que a própria cultura *pop*.

Nos casinos mais radicais não existe verdadeiramente uma separação entre o espaço e a decoração, e quando isso acontece – como no StarWorld Macau, inaugurado em 2006 – a sensação é de um certo falhanço.

Tudo deve propor uma narrativa, acompanhando a solidão do jogador e das respectivas famílias, eventuais. O jogo é um espaço vertical, o silêncio é íntimo; tudo o resto deve explodir. Os casinos são “condensadores sociais” não no sentido do comunismo como ditava a sua génese construtivista, mas no sentido do efervescente capitalismo na China. São instalações comunitárias de famílias de milhões de chineses que têm a experiência de “Veneza”, dos *shoppings* sem fim, dos diamantes voadores. A “infantilidade em todo o lado”, com o renminbi no lugar das figuras da Disney.



Galaxy Macau, Cotai Strip, Fortune Diamond, átrio.

© Jorge Figueira

3. Distopias

Em Macau, todos os cenários do pós-modernismo emergem vitoriosos, mesmo os mais exacerbados como os de Baudrillard. O “relativismo”, a “crise de valores”, o “esmorecimento do afecto”, o “culto das aparências”, são categorias indissociáveis do espectáculo dos Ferraris, Lamborghinis e Bentleys que circulam nas ruas estreitas de Macau.

Um certo horizonte apocalíptico cultivado nos anos 1980, de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) a Klaus Nomi aparece aqui figurado. A história parece começar nesse momento, onde o trágico e o cómico, o trabalho e o divertimento, o individual e o colectivo, o autêntico e a cópia, se confundem numa ambivalência sem fim, e sem modo de usar. Mao Tse Tung morre em 1976 e em 1978 com Deng Xiaoping começa a “Era das Reformas”. “Em 1986”, escreve Karl Gerth, “ainda se conseguia ouvir as bicicletas” (Gerth, 2010, 21). Desde os quatro produtos essenciais na era de Mao – “bicicletas, relógios, máquinas de coser e rádios” (Gerth, 2010, 13) – a indústria na China transformou-se brutalmente, conseguindo em anos aquilo que no ocidente demorou décadas a ser alcançado.

Até 1999 “protegido” pela administração portuguesa, Macau é desde então reflexo directo do crescimento e transformações da China. A sua condição de espaço híbrido, colonizado, transitório, aumenta exponencialmente enquanto “Região Administrativa Especial” da República Popular da China. Macau é hoje uma distopia suave.

O totalitarismo em que se baseia a distopia de Macau está corporizado nos casinos. É o “bas-fond” erguido à luz do dia; um subterrâneo que se expressa no *skyline*. As emoções estão perturbadas pela escala gigantesca dos Resorts, encandeadas pela arquitectura feérica, e mecanizadas pelo ritual do jogo. Os milhares de “trabalhadores” e os que trabalham mesmo nos casinos fazem parte de um projecto de engenharia social já não determinado pelo comunismo mas pelo consumismo. Há, em qualquer caso, uma vigilância tutelar, um *big brother* na sombra para que a tecnologia e as corporações possam ganhar o máximo de espaço e poder.

Até no nome – “Região Administrativa Especial” – há qualquer coisa de projecto experimental. Macau é hoje um território em trânsito entre uma utopia de que nunca verdadeiramente fez parte e uma distopia que parece inevitável. O comunismo e o capitalismo ocidental são ecos distantes, uma sinalética de utopias de sinal contrário. O empreendedorismo americano e a pujança económica da China, o liberalismo e o colectivismo, juntaram-se para criar uma forma avançada de sociedade distópica, marcada pela cosmética, pelo gigantismo, pela réplica. Onde a tecnologia dita as regras, sem aparente espaço crítico, fugindo sempre para à frente. À democraticidade e informalidade aparente dos casinos deve-se somar os acessos restritos, o culto dos VIP e o muito opaco sistema de “junkets”. Por mais antiga que a história de Macau seja, o futuro vem de todos os lados. E chega

ao modo replicante de *Blade Runner*, perante a autenticidade dos imitadores de estrelas ocidentais.

A vertigem da beleza é obviamente central nesta sociedade e reporta mais uma vez à cultura pós-modernista dos anos 1980: a superação dos constrangimentos morais do moderno relativos à verdade, essência ou transparência. A aparência define o tipo de beleza mais performativa; a cópia re-democratiza o produto já democratizado; a imitação é um elogio do original.

Na China, a cosmética é uma das indústrias em maior expansão, limpando o ditame maoísta que considerava os adornos “burgueses” (Gerth, 2010, 5). A cultura da cópia vai até ao âmago da sociedade, ao ponto das fábricas poderem ter “turnos fantasmas” em que os mesmos produtos são manufacturados em horas extraordinárias (Gerth, 2010, 138). A cultura *shanzhai* envolve desde a produção de cópias baratas de produtos electrónicos até ao culto de imitadores de *pop stars*. A réplica e a miniaturização são reflexo da vontade de experimentar o mundo rapidamente, e em pouco espaço, como é evidente no parque Window of the World, em Shenzhen, ou no Beijing World Park, em Pequim. O modo “replicante” é também sugerido pelo carácter tido como “inexpressivo” dos chineses. Que seria resultado do anti-individualismo que o comunismo inaugurou em 1949 com Mao; ou da extrema pobreza que milhões de chineses tiveram e tem de suportar.

Na América, o capitalismo assenta na expressão do individualismo, mesmo se Todd McEwen diz que existe um “uniforme” – o boné, a t-shirt, os calções, os tênis (McEwen, 2013). Em todo o caso, é um traje desobediente, informal. Na prática, o capitalismo precisa de comportamentos unitários, instigados pela publicidade e pela moda. Na China, à matriz colectivista somam-se agora as formas de controlo, através do *branding*, do capitalismo. Nesse caso, estaríamos perante um estado *zombie* do capitalismo. O consumismo sem contraditório, sem expressão do individual, é uma distopia. Nos anos 1950 e 1960, na América, o consumo nasce em paralelo com uma consciência crítica expressa através da literatura, do cinema, da arte ou da música *rock*. O *rock* é simultaneamente uma forma de crítica e um produto comercial. O produto tem a sua genuinidade; o genuíno transforma-se em produto. James Dean, Marilyn Monroe ou Elvis Presley são personagens a caminho de se transformarem em marcas.

A China parece apenas capaz de reproduzir o momento da marca, sem corpo autêntico ou fala. Como refere Tom Doctoroff, esse mutismo é expresso pelo sucesso da Hello Kitty, na verdade uma marca japonesa mas muito consumida e fabricada na China (Doctoroff, 2012, 92). A Hello Kitty não tem boca.

Também os casinos de Macau, embora pareçam falar muito, não têm boca. Há no entanto um momento em que fazer réplicas de Las Vegas não é suficiente. O Grand Lisboa, ao seu modo tropicalista de Carmen Miranda transmutada em Flor de Lotus, passando pelo Robocop, parece querer falar, mas é a voz da distopia, um som indecifrável para ser compreendido num futuro distante.



The Venetian Macao, Cotai Strip, átrio.
© Jorge Figueira

The Venetian Macao, Cotai Strip, Macau, área MICE (Meetings, Incentives, Conventions e Exhibitions).
© Jorge Figueira



4. Fogo-de-artifício

A explosão de Macau nos últimos dez anos deve-se a um conjunto de factores somados. Depois da liberalização do jogo e com o fim da epidemia SARS (Severe Acute Respiratory Syndrome), em 2003, é criado o “Individual Visit Scheme” que facilita o acesso da população a Macau como a Hong Kong. Em 2004, o sucesso do Sands Macau, o primeiro casino da nova vaga abre a porta para os futuros empreendimentos que serão considerados um avanço face à reputação do antigo Casino Lisboa (1970), dando ênfase ao entretenimento, segundo a lógica dos “Integrated Resort”. Como diz Buddy Lam Chi Seng, “o Venetian e o Sands estão a tentar mudar o modo como as pessoas olham para Macau” (Seng, 2009, 89). Em 2005, a atribuição da UNESCO de Macau como Património Mundial da Humanidade aumenta o fluxo do turismo. O Cotai é inicialmente um projecto da administração portuguesa (Gabinete para Apoio ao Desenvolvimento dos Aterros Taipa-Coloane), elaborado nos anos 1990, como uma nova cidade para 150 000 habitantes. O Cotai Strip surge como uma epifania de Sheldon Adelson, *chairman* da Las Vegas Sands Corporation, em 2003. Em 2007, o Venetian inaugura como “flagship” do Cotai Strip. A crise americana de 2008 afecta a curva exponencial de construção dos casinos, particularmente a Las Vegas Sands Corporation que despede 10 000 trabalhadores num dia entre os quais 2 000 em Macau (Chung; Tieben, 2009, 20). Passada esta fase, o Cotai Strip ganha um novo fôlego com a abertura, em 2011, do Galaxy, que tem agora uma segunda fase com a construção dos hotéis Ritz-Carlton e Marriott. Paralelamente estão em curso obras de grande significado: a construção de uma ponte que ligará Macau e Zhuhai a Hong Kong numa extensão de 50 kms, cujo início teve lugar em 2009 e a conclusão está prevista para 2016; o Metro Ligeiro de Macau, cujo arranque deu-se em 2012 e ligará a península, Cotai e os principais



interfaces. Em 2009, a decisão de criar um campus da Universidade de Macau na ilha Hengkin, em Zhuhai, traduz a vontade do governo chinês em “diversificar”, que é a palavra de ordem do momento. O *skyline* de Zhuhai começa aliás a notar-se em Macau que vai assim perdendo o seu efeito peninsular. A “cidade do patrimônio” e a “cidade do conhecimento” conseguirão disputar o espaço da “Las Vegas da Ásia”?

O avanço dos casinos pode ser sintetizado na comparação entre as caravelas pintadas no tecto do átrio do Casino Lisboa e o espectáculo multimédia numa das entradas do Wynn Macau que exhibe uma “Árvore da Prosperidade” e um “Dragão da Fortuna” irrompendo de uma cratera em cada 30 minutos. Das pinturas sistinas até estes eventos *high tech* está a marca do tempo mas também a visualidade do fulgurante progresso material na China.

O avanço económico e tecnológico que os casinos exibem pertence ao universo da “pós” mais do que da “modernidade” e da distopia mais do que da utopia, mesmo que decorram de deliberações do Partido Comunista Chinês no seio da República Popular da China. Paradoxalmente, o “maoísmo” foi a última grande exportação chinesa. Conseguirá a China pós-moderna criar uma nova marca global?

A democratização do luxo, um hedonismo mesmo que vigiado e o triunfo da cosmética remetem para temas que a cultura *pop* abraçou como “pós-modernos” e que são aqui vividos e não apenas teorizados. Onde no ocidente, o consumismo é identificado com a “crise de valores”, aqui pode ser visto como uma eventual expressão do indivíduo. Onde no ocidente, a “arquitectura iconográfica” é tida como reflexo de um sistema decadente aqui é um meio de formalizar conteúdos eventualmente identitários. Olhar para trás, a “retromania” em curso no ocidente, tem uma componente essencialmente nostálgica e denota insegurança quanto ao futuro. Aqui, o uso voraz e elástico das referências do século xx é usado exactamente ao modo originalmente *expendable* da cultura *pop*. No ocidente, a cultura *pop* institucionalizou-se, aqui acelerou no sentido do vazio, da paródia e do efêmero que lhe são matriciais. “O estilo é a substância” sempre foi um primado *pop* que encontrou aqui um novo

The Venetian Macao, Cotai Strip, exposição “We are friendly”, área MICE (Meetings, Incentives, Conventions, Exhibitions).

The Venetian Macao, Cotai Strip, exposição “We are friendly”, área MICE (Meetings, Incentives, Conventions, Exhibitions).

sentido. O encontro da cultura *pop* com a China estava já previsto nos retratos de Mao produzidos por Andy Warhol. São uma *self-fulfilling prophecy*.

Mas é evidente que há muito do outro lado do “estilo sobre a substância”, muitas contra-imagens. Figuras solitárias a entrarem em Macau pela fronteira com Zhuhai, antes da meia-noite, com sacos de plástico com dinheiro para o jogo. Ou a desolação no estaleiro de uma obra em Pequim, no filme “O Mundo” (Jia Zhangke, 2004), figuras desenraizadas à procura de uma qualquer redenção. No Beijing World Park, onde “O Mundo” se desenrola, as Torres Gêmeas permanecem intactas, há uma Torre Eiffel replicada para um terço, e um mono-rail triste circula. Actualmente está em construção no Cotai Strip uma Torre Eiffel com metade do tamanho real. Paris aproxima-se. A “crise” faz-se sentir a ocidente; para definir o que se está a passar em Macau terá que ser inventado outro termo. Que capte um futuro que parece estar a abrir-se e não a fechar-se, com a ajuda do “Diamante da Fortuna”.

De costas para o Grand Lisboa e o seu mais de um milhão de *leds*, um grupo numeroso de locais e turistas olham com espanto genuíno para o fogo-de-artifício no rio. Entre eles pareceu-me ver Rudy Souza, o famoso Elvis de Macau. ●

Bibliografia

BAUDRILLARD, Jean. 1991 [1981] *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.

CHANG, Wallace. 2009. “Macao architecture in practice”, in Chung, Thomas; Tieben, Hendrik (ed.), “Macao: architecture and urbanism in the first post-handover decade 1999-2009”. *World Architecture*, N. 12: 40-43.

CHUNG, Thomas; Tieben, Hendrik. 2009. *World Architecture*, N. 12: 18-20.

DOCTOROFF, Tom. 2012. *What Chinese want. Culture, Communism, and China's modern consumer*. New York: Palgrave Macmillan.

GERTH, Karl. 2010. *As China goes, so goes the world. How Chinese consumers are transforming everything*. New York: Hill and Wang.

MCEWEN, Todd. 2013. *How not to be American. Misadventures in the land of the free*. Great Britain: Aurum.

NIGLIO, Nichols J.. 2009. “A conversation on casino architecture in Las Vegas and Macao”, in Chung, Thomas; Tieben, Hendrik (ed.), “Macao: architecture and urbanism in the first post-handover decade 1999-2009”. *World Architecture*, N. 12: 86-91.

SENG, Buddy Lam Chi, “A conversation on casino architecture in Las Vegas and Macao”, in in Chung, Thomas; Tieben, Hendrik (ed.), “Macao: architecture and urbanism in the first post-handover decade 1999-2009”. *World Architecture*, N. 12: 86-91.

SIMPSON, Tim, “Macao's Mediterranean motifs” in Thomas Chung, Hendrik Tieben (ed.), “Macao: architecture and urbanism in the first post-handover decade 1999-2009”, *World Architecture*, 12/2009: 104-109.

Résumé

Les yeux et les masques sont prévalents dans les œuvres du peintre chinois contemporain Zeng Fanzhi (né en 1964), comme métaphore du jeu de pouvoir qui oppose les individus à l'appareil social et politique. Son œuvre *La Cène*, d'après Leonard de Vinci, est un exemple frappant de cette préoccupation. Cet essai examine l'utilisation par l'artiste de cette représentation occidentale d'une crise morale (une trahison qui mène à la mort du Christ) pour exprimer la dystopie qui marque la Chine contemporaine. L'interprétation par Zeng de l'œuvre de Vinci témoigne d'une compréhension profonde de sa signification à la Renaissance comme conflit entre le pouvoir terrestre et spirituel, auquel il surimpose la fonction du banquet dans la culture chinoise comme lieu de lutte politique. Un nihilisme détaché imprègne ce travail, à l'instar de l'interprétation métaphorique du banquet de Platon par Søren Kierkegaard, *In Vino Veritas*. ●

Abstract

Eyes and masks figure prominently in the work of Chinese contemporary artist Zeng Fanzhi (b. 1964) as a metaphor of the game of power that places individuals in opposition to the social and political apparatus. His work *The Last Supper*, inspired by Leonardo Da Vinci, is a striking example of this concern. This essay will consider how the artist has used this Western representation of a moral crisis (a betrayal that leads to the death of Christ) to express a sense of dystopia which permeates contemporary China. Zeng's interpretation of Da Vinci's *Last Supper* displays a profound understanding of its meaning during the Renaissance as a conflict between earthly and spiritual power, which he aptly coalesces with the function of the banquet in Chinese culture as a locus of political struggle. A detached nihilism pervades the work, as in Søren Kierkegaard's own metaphorical version of Plato's banquet, *In Vino Veritas*. ●

mots-clé

ART CONTEMPORAIN CHINOIS
ZENG FANZHI
LAST SUPPER
LE BANQUET DE L'EUCHARISTIE
GUANXI
MO YAN
MASQUES
L'INDIVIDU ET L'ETAT EN CHINE
KIERKEGAARD

key-words

CONTEMPORARY CHINESE ART
ZENG FANZHI
LAST SUPPER
THE BANQUET OF THE EUCHARIST
GUANXI
MO YAN
MASKS
THE INDIVIDUAL AND THE STATE
IN CHINA
KIERKEGAARD

Arbitragem Científica Peer Review

Maxime Coulombe

Histoire de l'art / Département des sciences historiques.

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines – Université Laval à Québec, Canada

Rui Oliveira Lopes

Faculty of Arts & Social Sciences – Universiti Brunei Darussalam

Data de Submissão

Date of Submission

Nov. 2014

Data de Aceitação

Date of Approval

Ago. 2015

LA CENE, OU LA FIGURE DU BANQUET COMME IMAGE DE CRISE MORALE CHEZ ZENG FANZHI*

CHRISTINE VIAL KAYSER

Faculté des Lettres de l'Institut Catholique de Paris

School of Historical Studies, Université de Nalanda

L'œuvre de Zeng Fanzhi – né en 1964 à Wuhan, qui vit et travaille à Pékin depuis 1993 – est marquée par les rapports entre l'individu et la collectivité, et les tensions que les changements sociétaux font naître dans la Chine contemporaine. La *Cène*, de 2001, est un exemple majeur de cette préoccupation. L'artiste utilise la représentation occidentale d'une crise religieuse (l'annonce de la trahison et de la mort du Christ) pour exprimer la crise morale de la Chine contemporaine. On analysera les propriétés allégoriques de l'œuvre dans le contexte chinois contemporain, notamment le changement brutal de valeurs que l'ouverture économique a induit, valorisant soudainement l'enrichissement personnel, la fonction du banquet dans les pratiques d'influence (*guanxi*), et la réhabilitation contemporaine du confucianisme. L'œuvre constitue un point de renversement stylistique et philosophique dans le travail de l'artiste qui, comme beaucoup de ses contemporains, se détourne ensuite d'un questionnement collectif en faveur d'une quête d'individualité, à la fois hédoniste et nihiliste qu'on rapprochera de celle de Kierkegaard dans *In Vino veritas*, parodie du banquet platonicien. Ainsi, au-delà de l'analyse de l'œuvre de Zeng dans son contexte culturel et social propre, cet essai vise à montrer comment les artistes, par l'usage de la citation, opèrent un glissement sémantique sur les formes culturelles qui les précèdent, établissant un dialogue entre les époques et les cultures.

Le travail de Zeng Fanzhi est empreint d'un sentiment aigu de la solitude de l'individu confronté à des institutions toutes puissantes, quand la vie collective (*gong*) envahit la vie personnelle (*si*) à l'école, à l'hôpital, au travail, dans la rue, et oblige chacun à se conformer aux normes sociales. L'absence de sphère privée est évoquée dès le début de la carrière de l'artiste, dans les années 1991-1993, par des scènes de rues autour de l'hôpital de Wuhan, voisin du dortoir de l'artiste, et dont il doit,

* Pour des raisons qui lui appartiennent, l'artiste n'a pas souhaité nous accorder le droit de reproductions de ses œuvres, mais nous vous invitons à les chercher en ligne ou dans les catalogues de ses expositions. Se reporter à la bibliographie.

faute de mieux, utiliser les toilettes (Zeng, *in* Sans 2009, 175). Par l'omniprésence de badauds, notamment dans *Dusk* (1993, collection de l'artiste) ces peintures témoignent de la promiscuité de la vie quotidienne, où l'individu vit au milieu de la foule mais aussi de la mort. Ainsi *Meat Reclining Figures* (1992, Fukuoka Asian Art Museum, Jap.) montre des hommes dormant sans gêne sur des carcasses d'animaux. Cette promiscuité, ancrée dans le quotidien de l'artiste, présente un caractère allégorique dans *Man and Meat* (1993, Yuz museum, Shanghai) une œuvre dans laquelle des bouchers partagent des cadavres avec des tigres. Bien que Zeng affirme que son travail est apolitique (Anderlini 2013), l'œuvre, par son aspect fantastique et ses couleurs irréelles, prend une connotation contraire, les tigres en Chine désignant traditionnellement les puissants¹.

Après de premiers travaux très influencés par l'expressionnisme allemand, Max Beckmann notamment², le style propre de Zeng s'affirme dans cette période : la matière épaisse de la peinture, aux dominantes blanches, rouges, et le cerne noir autour des figures, retiennent de Beckmann la violence brutale imprimée aux corps. Mais cette violence est, chez Zeng, dénuée de tout pathos. La fixité des regards et l'apathie des corps contrastent avec les mains gigantesques et sanguinolentes, suggérant un univers social dans lequel le jugement moral est suspendu. L'artiste affirme lui-même que tout ceci lui paraissait normal, bien qu'effrayant³. Cette dichotomie entre les mains et le regard imprime à l'œuvre un sur/réalisme glacé, qu'il partage avec d'autres artistes de sa génération tels que Song Yonghong (1966) et Zhang Xiaogang (1958).

Dans la série de personnages masqués, commencée en 1993 et qui s'achève en 2004⁴, les couleurs pastel sur aplats de peinture fine et uniforme se substituent à la surcharge de la période précédente, mais conservent les regards fixes et les mains rouges, immenses et brutales. Dans cette série, commencée lors de l'installation de l'artiste à Pékin, le commentaire social se fait plus indirect. Les personnages portent un masque blanc – couleur de deuil en Chine – qui semble coller à leur visage comme une seconde peau, annihilant leur identité, cachant leur expression personnelle et leurs sentiments. Ce sont des autoportraits, affirme le peintre qui associe cette posture d'invisibilité aux coutumes vestimentaires en vigueur en Chine jusqu'aux années 1990, où chacun semblait « cacher sa véritable personnalité » sous son costume Mao (Zeng, *in* Sans 2009, 176, 177), ainsi qu'à son propre caractère, introverti, qui le conduit à ne pas laisser paraître ses sentiments. Cette attitude en retrait, qui peut s'expliquer comme une intériorisation des rapports sociaux prescrits ou plus simplement par une prudence légitime assez répandue alors⁵, se retrouve chez d'autres artistes de sa génération, soutenus également par le critique Li Xianting qui les a baptisés « 泼皮幽默 / pōpí yōumō », traduit par « réalistes cyniques », mais qui signifie littéralement « humour rogue ». Ce retrait s'accompagne en effet chez Zeng, comme chez Fang Lijun, Yue Minjun ou encore Liu Wei, d'une distanciation ironique construite picturalement par la frontalité des postures corporelles des personnages, conjuguée à l'insaisissabilité des regards, une gamme chromatique stridente, irréelle, des paysages lunaires.

¹ Peint après les événements de Tian Anmen, l'œuvre pourrait désigner la brutalité de la répression menée sur ordre de Deng Xiaoping, caricaturé comme un tigre pendant la Révolution Culturelle.

² L'artiste explique l'importance des artistes occidentaux dans sa formation, tout particulièrement de Max Beckmann, Willem de Kooning, Eduard Munch et Andy Warhol (Zeng, *in* Sans 2009, 177, 178). Ils lui ont permis de lutter contre le discours académique de l'école des Beaux-Arts du Hubei qui préconisait une peinture pastorale des minorités, selon la politique nationale de « célébration de la terre natale » (Zeng, *in* Sans 2009, 175).

³ Il explique que les bouchers découpaient la viande dans la carcasse de l'animal devant le client et que les hôpitaux étaient sales, surchargés, n'offrant aux patients aucune intimité (Zeng, *in* Sans 2009, 175).

⁴ Des personnages sans masque apparaissent cependant dès 1999 (Zeng, *in* Sans 2009, 177).

⁵ Dans l'enfance de l'artiste, pendant la Révolution Culturelle, la prudence requérait de garder ses opinions pour soi en raison du système de surveillance généralisé instauré dans les *danwei* (unité de travail) comme dans les classes d'écoles et les quartiers, système qui a perduré jusqu'au début du 21^e siècle. Le système encourageait même les enfants à dénoncer leurs parents (Pye 1996, 27). Le nom de plume de l'écrivain Mo Yan, qui signifie « ne parle pas », lui vient de l'injonction de ses parents quand il était enfant, de ne pas donner son avis en public, dans cet esprit de prudence (Leach 2011).

⁶ Le terme est différent du concept freudien de « surmoi » en ce qu'il n'est pas seulement un ensemble de règles sociales intégrées psychiquement dans le moi, mais un prolongement du moi. C'est un ensemble d'obligations mais aussi une amplification des possibilités d'existence. Il pourrait être rapporté au concept de *persona* formulé par Jung si ce n'est que le sujet jungien, comme freudien, n'a pas pour finalité d'incarner cette enveloppe sociale mais au contraire de s'en libérer par un processus « d'individuation », de « différenciation », qui est, selon Jung, « une nécessité psychologique » par laquelle le sujet affirme son libre arbitre (Voir Jung (1933) 1964, 77-8). De la même manière Georges Mead établit une distinction entre le « je » et le moi », le premier étant la perception par le premier, le sujet authentique, des actes du second, le sujet défini par la sphère sociale. Mead postule la nécessité d'intégration du second par le premier : « The attitudes of the others constitute the organized « me », and then one reacts toward that as an « I » » (Mead 1934, 175).

Dans les visages de Zeng, une croix remplace l'iris des pupilles, ajoutant à l'allure mécanique des personnages un regard « éteint, aveuglé ou mort » (Périer 2013, 30). On ne sait si cette croix, pareille au repère focal placé sur le viseur d'un fusil, est dirigée vers l'intérieur ou l'extérieur. Elle manifeste clairement le rôle essentiel du regard dans l'interaction entre soi et le monde, et la nécessité pour l'individu de contrôler cette interaction, ce qui remet en cause l'idéal maoïste d'équivalence entre le privé et le public autant que le principe confucianiste de continuité harmonieuse entre les deux. Sous le régime communiste, l'Etat a en effet envahi la sphère publique qui lui est devenue consubstantielle. Toute affirmation des intérêts individuels est dénoncée comme bourgeoise, égoïste et contraire à la doctrine selon laquelle l'individu doit héroïquement se sacrifier au profit du collectif (Yang 1994, 264-5). Selon le Confucianisme les intérêts individuels trouvent leur expression harmonieuse dans la collectivité à condition d'être encadrés et contrôlés, sous l'autorité du chef de famille, de clan, de village, à travers un système d'autorégulation désigné, sous l'Empire, par le terme de *baojia* (Pye 1996, 27-8).

Zeng explique avoir voulu, enfant, ressembler aux autres, se sentir appartenir complètement au groupe de ses camarades de classe en portant le foulard rouge des Jeunesses communistes, appelées Jeunes Pionniers, puis Jeunes Gardes rouges, ce que son milieu familial – un grand-père aisé, ayant étudié à Harvard (Zeng, in Périer 2013, 16), et une mère volontiers coquette (Anderlini 2013) – lui interdisait. Si ce désir de conformité est partagé par tous les enfants du monde, l'éducation chinoise la renforce en enseignant aux jeunes que leur véritable personnalité – ou *dawo*, super ego – leur est donnée par le groupe (Pye 1996, 21 ; Mo (2010) 2013, 7-9)⁶. Le régime communiste l'a encore accentuée, incitant les enfants à faire chaque jour leur autocritique dans leur journal personnel « rouge », destiné à être lu par les enseignants et les parents (Yang 1994, 267). *Mask serie 5* et *Mask serie 6* de 1998 sont emblématiques de ce désir de conformité : un personnage dont la coiffure et les traits fins désignent un adolescent dirige vers le spectateur un regard mélancolique, les yeux remplis de larmes à peine retenues. Comme perdu dans ses pensées intérieures, il semble en même temps poser pour une photographie officielle, arborant au cou le précieux foulard rouge et sur l'épaule l'écusson à barrette, signe distinctif du leader, tandis qu'un avion militaire s'envole dans un ciel d'azur, double image de force morale et militaire. Dans *Mask serie 5*, il tient à la main un modèle réduit d'aéroplane sur fond de mer immobile. Dans *Mask serie 6*, il se tient droit au milieu de roses géantes, un petit cartable vert en bandoulière soulignant son statut d'écoulier. Il s'agit, dit l'artiste, d'autoportraits fictifs de lui-même enfant, tel qu'il aurait voulu être : « un leader de la classe, faisant partie de l'atelier de modélisme d'avion » (Zeng, in Sans 2009, 177). Si l'on compare cette image à celles des enfants aux joues rouges des cartes de vœux de Nouvel an, ou encore à la figure joyeuse de l'héroïque soldat Lei Feng, pur produit de la propagande, on mesure l'isolement dans lequel le jeune Zeng a vécu. *Fly*, 2000, reprend le thème d'une figure plantée au milieu d'un massif de roses, un avion volant dans le ciel azur. Mais le personnage, adulte cette fois, est dédoublé. Celui de gauche aux

cheveux noirs fait sans doute référence à l'artiste, tandis que les cheveux blancs de son sosie sont pareils à ceux d'Andy Warhol qu'il admire (Zeng, *in Sans* 2009, 177). La technique de Warhol qui consiste à prendre des images photographiques et à y appliquer des couches de peinture par sérigraphie pour ne laisser apparaître que certains éléments correspond, en effet, au processus créatif de la série des masques de Zeng qui déclare que, dans l'expression de ses personnages, « beaucoup d'éléments ont été effacés ou abîmés » (Zeng, *in Sans* 2009, 178). Les marques de sous couche jaune qui apparaissent sous le rouge du front des personnages sont semblables visuellement à la technique de Warhol, mais leur sens allégorique pourrait être celui de révéler la vraie couleur de la peau sous le rouge communiste, et donc de la personne sous le masque social. Enfin cette double représentation exprime indirectement le rôle salvateur que l'art occidental – comme ses collectionneurs⁷ – a joué pour Zeng, offrant une voie autre que celle du réalisme socialiste et de ses avatars, pour explorer ce qui le hante « la mort, le sacrifice, la rédemption, et la condition humaine »⁸.

Poursuivant cette double voie d'hommage à l'art occidental et d'exploration de thèmes existentiels, Zeng Fanzhi en 2001 peint *La Cène*, une parodie de *La Cène* de Léonard de Vinci. Cette œuvre magistrale par sa taille et son ambition est la dernière de la série des masques, commencée en 1993.

La composition, treize figures dans un intérieur, représente une rupture tant avec la série précédente – montrant de petits groupes masqués, le plus souvent en extérieur – qu'avec les œuvres suivantes, dans lesquelles des personnages solitaires, sans masque, fixent le spectateur avec autorité.

Le tableau est identifié dans le catalogue en français de l'exposition du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (n° 20) par son titre anglais, *The Last Supper*, traduction littérale de l'Italien, « La Ultima Cena », qui, en conservant le terme de « repas », souligne d'emblée l'ironie et le double sens, rituel et prosaïque, de l'œuvre de Zeng. Ce n'est pas le premier tableau citant une œuvre occidentale que peint Zeng. En 2001, il a également réalisé une *Mort de Marat*, d'après David, une œuvre déjà « citée » par Wang Guangyi, en 1986, puis par Yue Minjun en 2002, chaque fois de manière différente. Wang Guangyi en fait une œuvre quasi religieuse, symphonie de bleu froid où une double silhouette de Marat allongé sur un lit bleuté évoque un gisant de marbre, la nuit. La peinture de Wang est un appel au retour d'une ère noble et vertueuse, disparue sous l'économie de marché⁹. Yue Minjun, au contraire, copie scrupuleusement le tableau de David, mais efface Marat, laissant seulement le tapis vert, la lettre et la plume suggérer la vacuité de ces mêmes valeurs, dont le temps n'a laissé aucune trace. Sous le pinceau de Zeng, le cadrage est resserré sur le corps. Le sang, quasi imperceptible chez David laissant croire à un sommeil paisible, est partout, sur la main, le buste, le visage – sans masque –, où il se mêle à une calligraphie – illisible – qui tombe en pluie. L'emphase mise sur les mots/caractères (ceux de la lettre, ceux qui couvrent le visage, ceux qui sont au mur) laisse penser que ceux-ci ont envahi le sommeil de l'homme qui dort, et coulent en une flaque de sang de la lettre posée sur une tablette.

⁷ L'œuvre *Hospital, Triptych n°1* de 1991 a été présentée par l'artiste pour son diplôme de l'école des Beaux-Arts du Hubei, à Wuhan. Repérée par le critique Li Xianting, elle a été acquise en 1992 par le galeriste hongkongais Johnson Chang, de la galerie Hanart TZ, puis montrée en 1993 à Hong-Kong dans l'exposition *China's new art, post- 1989* [31 janv.- 25 fév.1993, Exhibition Hall puis Pao Gallery, Hong-Kong]. Cette exposition itinérante lancera l'art chinois contemporain en Occident. L'œuvre de Zeng sera notamment présentée à la Marlborough gallery à Londres [*New Art From China*, Marlborough Fine Arts, Londres, 7 déc. 1993 – 12 fév.1994]. Une seconde œuvre *Hospital, Triptych n° 2*, de 1992, obtient le prix d'excellence de la biennale de Guangzhou, organisée par le critique Lu Peng en 1992. Voir Henry Perier, « Zeng Fanzhi. L'art de révéler en masquant », dans Henry Périer, Richard Shiff, François Michaud, *et al.*, *Zeng Fanzhi* [catalogue de l'exposition au MNAM, Paris, 18 oct. -16 fév. 2014], Paris : Paris-Musée, p. 15-56, p. 23, 24 et Hanart TZ gallery, *China's New art, post-1989*, Hong-Kong, Hanart TZ gallery, 1993, p. 150-151. Ce sont d'abord des collectionneurs occidentaux qui font la notoriété de Zeng, notamment le suisse Uli Sigg (dont Zeng fera le portrait en 2009) et le baron Guy Ullens, acquéreur notamment de *La Cène*, revendue en 2011, avant que les collectionneurs chinois ne deviennent des acheteurs importants, après 2008.

⁸ Zeng has « a prevailing interest in exploring the themes of death, sacrifice, redemption and condition of human existence, well exemplified in his *Hospital* and later on *Mask Series* ». Déclaration de la porte-parole de l'artiste, Gladys Chung, par mail du 6 mars 2015 à l'auteur.

⁹ Wang déclare qu'à cette époque de leur carrière, Shu Qun et lui-même, membres du « Groupe du Nord », espèrent « sauver les âmes par l'art [We hoped to save souls through art] ». Dans « Dark learning, mysticism and art- Wang Guangyi interview transcript », un entretien avec Yan Sanchun reproduit dans Zhuan Huang (dir.), *Thing-in-itself : utopia, pop and personal*

theology [Exposition Today Art museum, Pékin, 14 oct.-27 nov. 2012], Pékin, Today Art Museum, 2012, p. 138-192, p. 142.

¹⁰ Peut-être cela tient-il simplement à la prévalence de reproductions de la Cène coupant les pieds de la table, afin de ne pas montrer la porte bouchée qui se trouve sur le mur de la fresque.

¹¹ « I like to use the watermelon as a way of representing blood and brutality. »

The Last Supper, peint la même année, reprend le motif de la calligraphie aux murs, du cadrage resserré, mais est plus fidèle à l'œuvre d'origine, dont il conserve le décor, trois fenêtres ouvrant sur un paysage.

Le cadrage ne laisse pas voir les pieds des personnages et insiste donc sur la table du banquet dont l'aspect profane et réaliste se trouve souligné¹⁰. Les vêtements chatoyants des apôtres sont remplacés par des costumes sobres et identiques – chemise blanche et foulard rouge – qui désignent, précise Zeng, de jeunes écoliers, appartenant à la même classe (Zeng, *in* Sans 2009, 177). Sur les murs, les calligraphies blanches, un peu effacées sur fond brun/noir, évoquent d'ailleurs les tableaux et les slogans qui ornent habituellement les salles de classe (Sotheby's 2013).

Le personnage central, situé à la place du Christ, se distingue seulement par un écusson à barrettes, signe du leader. Les expressions des visages, si variées et théâtrales chez Vinci, sont remplacées chez Zeng par des masques impavides, tous semblables qui évoquent des robots. Les multiples mouvements du corps et des mains des apôtres s'indignant de la révélation que l'un d'eux va le livrer (« Sera-ce moi, Seigneur ? » Matt 26:22) sont reproduits ici avec une raideur mécanique. Seules les mains, rouges, gigantesques, apportent un contrepoint à cette rigidité, selon un procédé souvent employé par l'artiste (Zeng, *in* Sans 2009, 177). Ainsi les gestes de dénégation emphatiques, contrastant avec les visages inexpressifs et les corps raides, suggèrent la duplicité. Alors que le personnage central, les deux mains étendues, semble désigner un coupable (et ainsi se disculper d'avance), et tandis que les « foulards rouges » agitent leurs mains frénétiquement pour échapper à l'accusation, Judas, identifié par sa cravate – marqueur de « la bourgeoisie, de l'argent, de la corruption, de la dégénérescence morale » pendant la période maoïste (Zeng, *in* Sans 2009, 177) – observe la scène, comme interloqué. La couleur jaune de cette cravate, signe de prospérité et de puissance dans la Chine impériale, le rend paradoxalement très visible, alors qu'il se cache dans l'œuvre de Vinci. Enfin les grandes mains du leader pointent, à l'instar du Christ dans *La Cène* de Vinci, vers les aliments partagés : le pain rond et les gobelets de vin, symboles de la vie spirituelle dans la tradition hellénistique et hébraïque (Goodenough 1953-1968, 69, 62, 100, 111; Smith 2003), sont ici remplacés par la pastèque, autre motif récurrent chez Zeng. Ce fruit associé au « sang versé et à la violence » (Zeng, *in* Sans 2009, 177)¹¹ transforme en symbole de mort, à forte présence corporelle, ce qui, dans le message biblique, manifeste la possibilité de transcender la mort par l'esprit. L'abondance et la grossièreté des morceaux, parfois déchiquetés, avec ou sans la peau, sont également loin de la frugalité de l'eucharistie : ce banquet tient de la goinfrerie, confinant au cannibalisme.

Quel est le sens de cette citation ? S'agit-il de l'allégorie d'une crise, crise morale et spirituelle, annonçant un changement d'époque, à l'instar du tableau de Vinci ? S'agit-il d'une caricature du pouvoir communiste, qui sous couvert d'égalitarisme dépèce la Chine ? Désigne-t-elle une crise intérieure, propre à l'artiste ou à sa génération ?

Le sens politique et moral de *La Cène* de Vinci tient à sa composition frontale et son placement à hauteur du regard des frères dominicains assis dans le réfectoire du couvent Santa Maria delle Grazie. Ce positionnement manifeste l'évolution des représentations du divin entre le Moyen-âge et la Renaissance, permettant à l'observateur d'y faire face en silence et de méditer sur sa foi (Hahn 2000, 169). L'observateur qui fait face à l'œuvre, au Christ lui-même s'il se place au centre, peut penser qu'il participe au banquet et que ces deux mains tendues sont à la fois une grâce qui le libère du péché, et une invitation à reproduire le message christique dans sa vie personnelle, dans un questionnement autocritique, reflet des théories néoplatoniciennes de l'époque (Landrus 2012). La fonction aristocratique et laïque du banquet de la Renaissance (Hansen 1988) qui, selon l'héritage des pratiques gréco-romaines est un moment de rapports de force, d'affirmation des loyautés fondée sur déploiement d'abondance (Murray 1995, 8-9 ; Rogue 1998 ; Scheid 1985), est ainsi transformée par Vinci en une invitation à l'humilité et à la spiritualité. Les disciples y apparaissent comme les aristocrates de la chrétienté, des élus qui par leur valeur, non plus guerrière mais religieuse, méritent d'être appelés à la table du Christ, comme plus tard ils siégeront à côté de lui au Royaume des cieux. On comprend ainsi pourquoi Ludovico il Moro, le puissant duc de Milan, l'a offerte au couvent dominicain.

Selon les indications données par Zeng, *The Last Supper* est également une réflexion sur le pouvoir des puissants. Zeng indique avoir voulu montrer la brutalité des luttes intestines qui traversent le pouvoir, mais d'une manière indirecte pour « ne pas de se créer de problèmes » (Zeng, *in* Sans 2009, 177). Un dessin préparatoire, représentant en arrière plan le traditionnel décor de drapeaux rouges et, au plafond, l'étoile du parti, le souligne. La composition correspond précisément au cadrage des photographies officielles des sessions plénières du congrès du parti, diffusées dans les médias. (Fig. 1).

Par prudence, Zeng renonce dans la version finale à une allégorie aussi évidente et a recours à un double camouflage : la reprise quasi identique de la composition d'une œuvre historique occidentale, mais avec des costumes datant de la Révolution Culturelle. L'œuvre paraît évoquer les disputes entre factions de gardes rouges opposées, chacune voulant se montrer plus zélée que l'autre, comme l'a suggéré Henry Perier¹². La critique de la Révolution Culturelle comme lieu de combats fratricides et sans pitié est acceptable par le pouvoir actuel qui l'a lui-même pratiquée. Dans les années 1980 de nombreux peintres et écrivains l'ont mise en œuvre – de manière littérale et parfois sentimentale – dans ce qui a été appelé le mouvement des « cicatrices ».

Mais alors que représente Judas, l'homme à la cravate jaune d'or ? S'agit-il de « l'ennemi de classe » de la Révolution Culturelle qui doit être mis au pilori ? S'agit-il de l'artiste, descendant d'une famille d'intellectuels et à ce titre mis au banc du socialisme ? Le double sens de la cravate, signe du capitalisme, associé à la couleur jaune d'or, signe impérial de puissance, suggère que Judas représente le brutal abandon des idéaux communistes en faveur du capitalisme dans les années 1980,

¹² Henry Périer suggère que *The Last Supper* met en scène l'annonce de l'accident d'avion dans lequel disparut Lin Biao, l'un des architectes de la Révolution Culturelle qui avait finalement critiqué Mao, accident qui mit fin au mouvement (Périer 2013, 35).



Fig. 1 – Pékin, 23 octobre 2014 – Les dirigeants chinois Xi Jinping, Li Keqiang, Zhang Dejiang, Yu Zhengsheng, Liu Yunshan, Wang Qishan et Zhang Gaoli assistent à la quatrième session plénière du 18e Comité central du Parti communiste de Chine (PCC) à Pékin du 20 au 23 octobre. (Xinhua / Lan Hongguang).

¹³ Déclaration de l'artiste par l'intermédiaire de Gladys Chung, par mail à l'auteur.

¹⁴ Selon Yang, c'est la monétarisation croissante des faveurs qui a sapé les fondements du *guanxi* (Yang 1994). Selon Rocca c'est l'excès de demande de rétribution et la perte d'équilibre en ces demandes de rétribution personnelles par rapport à l'intérêt de la collectivité qui transforme la pratique du *guanxi* en corruption (Rocca 1993, 20-30).

¹⁵ Ces pratiques expliquent dans une large mesure l'augmentation des ventes de grands vins, de voitures et de montres de prix en Chine,

ce que confirme l'artiste¹³. Aujourd'hui l'entrepreneur capitaliste, souvent issu du parti lui-même, invite des fonctionnaires à des banquets en échange de faveurs. Le banquet est en effet au cœur de la pratique traditionnelle du *guanxi*. Les accords commerciaux, les échanges de service ainsi que les alliances spirituelles ou littéraires ont toujours été scellés par un banquet (Gernet 1986). Sous l'effet des réformes économiques des années 1990 cette pratique s'est rapprochée de la corruption pure et simple, les fonctionnaires et les cadres du parti, au niveau central ou local, monnayant très cher leur pouvoir – de confisquer des terres et d'accorder des permis d'exploitation – aux entrepreneurs privés qui sont souvent issus de leurs rangs¹⁴. Le banquet est maintenant le moment où les cadeaux, souvent somptueux, sont échangés, sans discrétion, comme l'a montré un reportage à la télévision française (Loussouarn 2014)¹⁵.

L'œuvre, peinte au moment de l'entrée de la Chine dans l'Organisation Mondiale du Commerce (OMC), coïncide avec la montée des affaires qui agitent le parti. Ainsi ce « dernier repas » peut être lu comme la dénonciation des banquets contemporains et de la corruption qu'ils accompagnent, une dénonciation pratiquée de manière très directe par le réalisateur Jia Zhangke dans *A Touch of Sin* (Tian Zhu, 2013) et plus indirecte par l'écrivain Mo Yan dans *Le Pays de l'alcool* (Jiuguo, 1993).

L'œuvre coïncide également avec la campagne néo confucianiste qui envahit les discours politiques à la même période (Billioud 2007, 53-68). Initiée dans les années 1980 par Lee Kuan Yew à Singapour, sur les théories formulées par l'universitaire

Tu Wei Ming, celle-ci vise à réaffirmer dans l'esprit des Chinois, le sens de l'intérêt général. Il s'agit, « pour le pays et la nation », de « s'efforcer de se départir des égoïsmes et de contribuer au bien commun »¹⁶ dans le contexte de l'économie « socialiste » de marché, afin d'endiguer la corruption et de maintenir les équilibres sociaux (solidarité entre générations, entre villes et campagnes notamment). L'enjeu est également de redonner à l'Etat son aura morale, et de réaffirmer son rôle de garant de l'harmonie sociale, pour compenser sa perte relative d'influence – et de légitimité – liée aux scandales qui élaboussent la hiérarchie administrative et politique, centrale comme locale. En réactivant le culte impérial du grand sage, l'Etat espère bénéficier lui aussi des fruits de la transaction par laquelle l'empereur réaffirmait sa légitimité à incarner le mandat du ciel (Lamberton 2002, 328)¹⁷.

Ce rapport ambigu entre l'Etat et la théologie confucianiste poursuit, sur un mode renouvelé, l'ancienne équivalence entre communisme et intérêt général, qui demandait à chacun de sacrifier ses intérêts personnels au profit du bien être collectif¹⁸. A ce titre, *The Last Supper* désigne indirectement cette propagande confucianiste célébrant la frugalité et le sacrifice de soi, à la manière de l'installation *Q Confucius* de l'artiste Zhang Huan, de 2011.

Enfin, dans l'imaginaire chinois, le banquet n'est pas seulement le lieu de la consolidation des alliances, politiques et spirituelles. C'est aussi, à travers la figure du festin mythique offert par Xiang Yu (232–202 BC) à son rival Liu Bang (256–195 BCE) en vue de l'assassiner, une allégorie des intrigues, de l'absence de loyauté et de l'ambition démesurée qui caractérisent la vie politique¹⁹. La prégnance contemporaine de cette image historique du banquet, dit de la « porte rouge », est mise en évidence par les nombreuses illustrations du thème au cinéma, le plus récent étant celui de Lu Chuan, intitulé en anglais *The Last Supper*, mais dont le titre chinois est « 王的盛宴 / Wáng de shèngyàn » ce qui signifie « Le festin du roi ». Prévue initialement en 2011, la sortie du film a été repoussée par les autorités à 2012, pour ne pas coïncider avec le changement de direction du Parti. Le jaune d'or de la cravate de Judas dans l'œuvre de Zeng prend dans ce contexte le double sens de l'abandon des valeurs anciennes et de l'annonce d'une nouvelle dynastie dominée par les « nouveaux riches ».

La reprise de l'œuvre de Vinci est donc pour Zeng un moyen indirect de parler des luttes de pouvoir sans avoir recours au thème plus explicite, et rebattu, du « festin du roi », tandis que le symbolisme de l'Eucharistie – signe du pardon, invitation à la transcendance des biens matériels – met en évidence les contradictions du « socialisme de marché ».

Cette reprise d'une œuvre qui conjugue puissamment l'évocation du pouvoir temporel et du spirituel, permet en outre à Zeng d'exprimer « une méditation mélancolique »²⁰ sur le pouvoir, comme c'est le cas d'autres artistes chinois à cette période. Ainsi les artistes du « groupe du nord », constitué par Wang Guangyi et Shu Qun en 1987, sont à la recherche de « pureté » spirituelle, et sont nourris de la lecture de Saint Thomas d'Aquin²¹. Dans sa série « post-classique » de 1986, Wang reprend ainsi des chefs-d'œuvre inspirés des Evangiles – *Le Retour d'un amour tragique*,

et les récentes campagnes anti-corruption la baisse de la demande de ces mêmes produits.

¹⁶ Déclaration inaugurale de la conférence confucéenne mondiale, Qufu, 26 septembre 2007 – 4 octobre 2007 (Billioud et Thoraval 2009, 92).

¹⁷ Cette réintroduction du confucianisme s'appuie sur des programmes éducatifs (Billioud et Thoraval 2007) et la création de grandes célébrations, au cours desquelles le pouvoir communiste n'hésite pas à utiliser des marqueurs du sacré en organisant, sous surveillance policière, des célébrations rituelles, notamment à Qufu, dans le Shandong, ville où Confucius vécut et est enterré (Billioud et Thoraval 2009).

¹⁸ Cette manière indirecte d'insuffler une éthique se heurte à l'absence de contrôles efficaces et de protection des porteurs d'alerte – voire au harcèlement policier qu'ils endurent – et peine de ce fait à convaincre la majorité des chinois (Fong 2009, 1).

¹⁹ Xiang Yu, général rebelle qui renversa la dynastie Qin (221–207 BCE), tendit un piège à son allié Liu Bang, devenu un rival, en l'invitant à un banquet afin de l'assassiner. Liu Bang ayant eu vent des intentions de Xiang Yu s'échappa au cours du banquet, et prend bientôt le pouvoir sur toute la Chine en fondant la dynastie Han (206 BCE–220 CE).

²⁰ Indication de Gladys Chung par mail à l'auteur.

²¹ Guangyi Wang et Sanchun Yan, « Dark learning, mysticism and art- Wang Guangyi interview transcript », in Zhuan Huang (dir.), *Thing-in-itself*, p. 139–142.

²² « I knew the story of the *Last Supper* and Da Vinci's painting when I was a teenager. To me, it's a religious story, but mixed with 'good' and 'bad', 'divinity' and 'secularity'. It reveals the dark side of human nature. When I replaced all the 13 figures with Chairman Mao, I reflected how Mao destroyed Chinese culture, how he destroyed Chinese society during the Cultural Revolution, and that, without reexamining and criticizing him, China would have no future. Jesus/Mao said 'one of you will betray me...' the one was Mao himself. Judas/Mao had Mao's red book in hand ». Echange de Zhang Hongtu avec l'auteur par mail, 3 mars 2015.

d'après *Le Retour du fils prodigue* de Rembrandt ; *L'Annonciation simultanée de la Conception*, d'après *L'Annonciation* de Rossetti – tandis que Shu Qun peint des abbayes, des croix, dans des lumières glacées et des atmosphères quasi lunaires. Entre 1989 et 1991, Zhang Xiaogang pratique également un syncrétisme mystique dans diverses œuvres associant le Christ et Bouddha, telle que *Christ et Bouddha*, qui représentant Bouddha assis devant un Christ en croix, ou *Vast Ocean* qui montre les deux visages du Christ et de Bouddha sur un livre ouvert, posé sur un rocher tandis qu'une divinité féminine, telle Ophélie, est emportée par le flot. Entre 1985 et 1989 les Chinois sont effec invités à critiquer le culte de la pensée unique et les livres religieux consacrés au bouddhisme, au taoïsme, mais aussi à la philosophie occidentale, deviennent accessibles en langue chinoise. L'ouverture se terminera tragiquement, le 4 juin 1989, par la répression des étudiants qui occupent la place Tian Anmen depuis le mois de mai. C'est alors qu'un artiste exilé aux Etats-Unis, Zhang Hongtu, reprend *La Cène* pour en faire une critique morale et politique. Peignant sur un papier fait à partir des livres de Mao, il représente les disciples sous les traits uniques du « Grand Timonier » (Fig. 2). Les murs sont couverts de calligraphies prises au petit livre rouge que Judas/Mao tient dans sa main gauche. Le Christ/Mao fait face à des micros, comme s'il allait s'adresser à la nation.

Voici ce qu'il dit de son recours à l'image de Vinci :

Je connaissais l'histoire [biblique] de La Cène et l'œuvre de Vinci depuis mon adolescence. Pour moi, c'est une œuvre à message religieux mais où se mêlent les notions de « bien », de « mal », de « divin » et de « séculier ». Elle révèle l'aspect noir de la nature humaine. En remplaçant les treize personnages par la figure du président Mao, j'ai voulu exprimer les dégâts épouvantables que Mao a fait à la culture chinoise, à la société chinoise pendant la Révolution Culturelle, et dire que sans un examen critique de son action, la Chine n'avait pas de futur. C'est Mao qui trahit Jésus/Mao dans ma peinture. C'est Judas/Mao qui tient le « Petit livre rouge »²².

Fig. 2 – Zhang Hongtu (1993), *The Last Supper*, 1989, 152 x 422 cm, coll. de l'artiste © Zhang Hongtu, avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Zhang, qui vit alors aux États-Unis, admet également l'influence de *La Cène* de Warhol, datant de 1986. La reproduction du personnage de Mao sur tous les disciples évoque en effet la reproduction du visage du Christ à la place de ceux des disciples, dans l'un des panneaux de Warhol.

Zeng connaît peut-être l'œuvre de Zhang, accessible en ligne au moment où il peint sa propre cène qui partage plusieurs points stylistiques avec celle de Zhang – les visages identiques, la calligraphie sur les murs. Il est fort probable que Zeng, qui admire Warhol (Zeng, in Sans 2009, 177)²³ connaît sa version de *The Last Supper* au moment où il peint la sienne. Les connotations religieuses et morales de l'œuvre de Vinci lui sont en outre familières, tout comme le symbolisme chrétien des œuvres de la Renaissance, mêlant religion et pouvoir, qu'il a utilisé à plusieurs reprises²⁴. Ainsi son triptyque *Hospital n° 2* de 1992 reconstitue le motif de la descente de croix mêlé à celui de la *pietà*, telle que traité par Enguerrand Quarton dans *La Pietà de Villeneuve-lès-Avignon* – Musée du Louvre : A gauche trois cadavres emmaillotés dans des draps tels des suaires font trois malades à droite, examinés par une infirmière et un médecin – qui paraît détaché de la scène. Ils évoquent les voleurs crucifiés avec le Christ et à ce titre peut-être indirectement les condamnés à mort sur lesquels le gouvernement chinois a longtemps pratiqué le prélèvement d'organe. Au centre, une infirmière tient dans ses bras le corps allongé d'un mourant chaussé de baskets. L'ironie se mêle à la compassion.

En 2009 et 2010, Zeng cite encore des thèmes chrétiens : la sculpture *Covered lamb* (2009) présente un agneau recouvert d'un linceul, posé sur un socle. Elle reprend le motif de cadavres d'animaux recouverts d'un tissu de boucherie présents dans ses premières œuvres – *Meat* (1992, SFMOMA, San Francisco), mais en les magnifiant : d'un détail d'une composition générale où les bouchers – fumant une cigarette – se tiennent au milieu de divers morceaux de viande, posés au sol, la carcasse devient ici unique. On devine la forme entière de l'animal. Le tissu est rendu par le marbre ; l'ensemble est posé sur socle, qui évoque un billot, mais aussi une stèle. Le contraste de la chair, très réaliste, et du tissu/marbre opère une déconstruction du sens chrétien du sacrifice, qui apparaît comme une mystification. Dans *Untitled* (2010), Zeng transforme la *Pietà* de Michel-Ange, en recouvrant la Vierge et le Christ d'un même drap épais, en marbre, faisant disparaître à la vue le visage de compassion de la Vierge comme l'image du Christ mort. Le thème de l'œuvre passe ainsi de la sublimation de la mort à celui de la mort sans issue transcendante. Comme *Covered Lamb* cette *pietà* suggère que Zeng refuse, d'une manière très nietzschéenne, l'idéologie du sacrifice de soi au profit du salut dans l'au-delà, un sacrifice dénué de sens, emprunt de morbidité. Contrairement aux artistes cités précédemment, Zeng ne paraît donc pas exprimer de nostalgie pour un ordre spirituel transcendantal, ni dans son *Last Supper*, ni dans ses autres citations de thèmes chrétiens, mais une révolte face à l'hypocrisie de la propagande.

Peut-on alors soutenir que ce *Last Supper* est à la manière de *L'Eucharistie* de Nicolas Poussin (1594-1665) (1647, National Gallery of Scotland), ou du *Last Supper* de Warhol, une critique morale d'une société dégénérée, dans laquelle l'argent a

²³ « [W]hen we first saw Warhol's works we would think they were amazing, and wonder how he had painted them. [...] Later we realized how simple it was [...]. So once I knew more about Andy Warhol, my feelings for him changed although I still respect him immensely. [...] He was new and successful and worthy of so much attention ». (Zeng, in Sans 2009, 177).

²⁴ Indication de Gladys Chung par mail à l'auteur.

remplacé les idéaux, comme on l’a suggéré en première partie ? Est-elle effectivement une dénonciation violente et indignée de la corruption du pouvoir, avec une volonté réformatrice, à l’instar de Zhang Hongtu avec son *Last Supper/Mao*, ou du film de Jian Zhangke *A Touch of Sin*?

Certes, il semble que Zeng détourne *la Cène* pour en faire un commentaire sur la crise politique et morale que traverse la Chine ; les luttes pour le pouvoir ayant pris le pas sur la mission du parti. Cependant, l’œuvre de Zeng est moins strictement politique que psychologique et philosophique, suggérant par la similitude des visages et le costume d’écoulier que cette corruption affecte chacun dans son intériorité. A ce titre elle fait écho au roman de Mo Yan, qui, dans *Le Pays de l’alcool* – que Zeng a probablement lu –, décrit comment un inspecteur de police venu enquêter sur des allégations de cannibalisme au sein du parti, dans une province reculée, se laisse lui-même corrompre, renonçant à dénoncer ce qu’il voit, par goût de l’alcool. On peut tout particulièrement mettre en regard *The Last Supper* avec une scène du livre dans laquelle des édiles se régalent de la tête d’un enfant cuit dans les vapeurs d’alcool, éclatée par la balle de pistolet de l’inspecteur de police : « La partie de la tête qui n’avait pas été pulvérisée était tombée sur le rebord [...] de la table du banquet, telle une pastèque creuse, [...] un liquide s’en échappait goutte à goutte, jus de pastèque comme du sang ou sang comme du jus de pastèque, qui salissait la nappe et polluait les yeux des spectateurs. [...] Le Secrétaire du Parti ou le directeur de la mine tira la langue pour lécher la cervelle de l’enfant qui avait giclé sur le dos de sa main. Le goût devait en être succulent, car il maugréa : – Ce type a bousillé un plat délicieux ! » (Mo [1993] 2000, 109).

Dans ce roman, le principal protagoniste – l’inspecteur révolté par le cannibalisme – représente un Etat central juste qui se laisse entraîner dans la corruption locale, une attitude de prudence chez Mo Yan, qui est membre du parti. *The Last Supper* semble au contraire avoir libéré Zeng de sa dépendance à l’idéologie collective, en témoignent les œuvres qui suivent.

En 2004 Zeng peint *Le Grand Homme*, cinq portraits des grandes figures du communisme de Marx à Mao, puis des portraits de Mao à demi effacés (*Tian An Men, Mao*) qui agissent comme une libération progressive de cette image obsédante à la puissance magique, figure paternelle devenue chtonienne. Après 2004, les références à l’enfance et au maoïsme disparaissent. Les références à l’Occident se multiplient : certains motifs sont pris à la peinture occidentale (le lièvre et Sainte Apolline de Dürer) ; le style évoque Manet (pour les fonds monochrome où se détache un personnage), Pollock (pour le geste expressionniste avec lequel il peint des écrans de ronce sur toute la surface peinte), et les films de David Lynch (par les ambiances colorées électriques et les cadrages dramatiques). Les traits physiques des personnages sont nettement « désinisés ». Vêtu d’un manteau rouge signe de puissance et d’énergie – dans *Portrait* de 2004 – le personnage tient le spectateur en joue par un regard affirmé, comme s’il refusait désormais d’être le jouet de la peur. Dans *Idealism*, 2004, le buste d’un jeune homme à l’expression romantique glisse vers le bas de la toile comme s’il était en train de fondre, indiquant sans doute

que Zeng refuse désormais les utopies sacrificielles. Mais l'adulte qui sort de cette chrysalide n'est pas encore un sujet libre : regardant le monde à travers les rets de buissons de ronce ou de fils barbelés, soumis au contrôle d'une lumière qui le suit (dans *Night*, 2005), d'un observateur qui le regarde nager (dans *Swimming*, 2006), vestiges d'une époque de surveillance exprimant peut-être une division intérieure, il passe d'une image de soi formatée par la collectivité à celle d'un individu seul, qui semble douter de sa voie. Ce cheminement participe d'une transformation du concept de l'individu dans la Chine contemporaine, lequel évolue de l'abnégation au profit de la collectivité à la recherche d'une individualité distincte, libérée du poids des utopies, mais souvent nihiliste, que l'on trouve aussi dans les photographies de Yang Fudong. Il annonce l'émergence d'une société chinoise dont les repères restent à trouver et où le rapport du privé au public doit être reconstruit. Comme les « intellectuels » de Yang Fudong portent des vêtements Burberry dernier cri, Zeng Fanzhi, dont les œuvres sont très prisées par le marché de l'art, cultive maintenant des plaisirs hédonistes, conjuguant la consommation de produits de luxe – montres, cigares et vins de marque, chaussures en crocodile (Jones 2012, 1 ; Anderlini 2013 ; Hergott 2013, 62) – à sa pratique artistique :

Les vingt années de développement économique de la Chine ont été extraordinaires [et ont] beaucoup influencé mon travail. C'est une grande chance [pour moi, que] je chéris [car] cela me permet de continuer à peindre, ce qui est la chose qui me rend le plus heureux²⁵.

Il concède cependant que le matérialisme ambiant devient trop prégnant (Anderlini 2013)²⁶ et indique avoir récemment découvert le bouddhisme qui joue un rôle important pour lui, notamment par cette affirmation que « Bouddha est caché dans le cœur de chacun » (Zeng, in Hergott 2013, 61). L'acte de peindre est maintenant associé à une pratique spirituelle qui évoque fortement celle des lettrés chinois : « Il y a une chaise où je m'assois avant de me mettre à peindre, c'est comme un dialogue entre mon cœur et la toile blanche [comme une méditation] » (Zeng, in Hergott 2013, 61). Semblant ainsi conjuguer spiritualité et hédonisme, il précise qu'avant de s'installer dans sa chaise, il enlève « ses chaussures en crocodile » dont il a fait un petit tableau, car « les peindre était comme prolonger ce rituel » (Zeng, in Hergott 2013, 62). Dans son autoportrait de 2009, il se représente dans une tenue monacale rouge, traçant sur la toile avec un pinceau de bambou une ligne blanche qui, tout en évoquant la calligraphie, ressemble étrangement à la volute de fumée d'un cigare.

Métaphore d'un repli vers un individualisme dandy, la figure du banquet peut une nouvelle fois être convoquée ici, mais c'est à celle construite par Kierkegaard dans *In Vino Veritas* qu'on fera référence. Parodiant tant les discours sur l'amour du banquet de Platon que l'Eucharistie, Kierkegaard dépeint Victor Eremita, un poète esthète, revenu de tout, qui est son double :

Victor Eremita se leva brusquement [...] fit un signe de la main comme quelqu'un qui commande, étendit son bras comme pour saisir un gobelet, et levant son verre dit : Avec ce verre [...] je vous salue, chers compagnons de boisson, et

²⁵ « These twenty years of development in China have been extraordinary [...] I think this has contributed a great deal to my work. I consider it a great fortune. And since I am lucky enough to have today, I treasure this fortune. I love making art and the thing that makes me happiest is that I have an opportunity to go on making it ». (Zeng, in Sans 2009, 178).

²⁶ «When I started out I wanted to earn more and more money and spend it on expensive cars and airplanes but in the last couple of years I've really changed a lot," he says. "I think if everyone is just doing everything for money then this society is finished." (Anderlini 2013, en ligne <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/c506d5f8-1fde-11e3-8861-00144feab7de.html#axzz3TKTd2Cb0>).

²⁷ « But who, then, am I? [...] I am pure existence, and therefore smaller, almost, than nothing. I am “pure existence” which is present everywhere but still is never noticed; for I am ever vanishing. I am like the line above which stands the *summa summarum* – who cares about the line? ». Søren Kierkegaard, “The Banquet” (*In Vino Veritas*), *Stages of Life’s Way*.

En ligne <http://www.ccel.org/k/kierkegaard/selections/veritas.htm> (traduction de l’anglais par l’auteur).

vous souhaite la bienvenue. [...] Puis il plongea sa main dans sa poche, sorti un étui à cigare et commença à fumer. (Kierkegaard, 1988, 23).

Si *In Vino Veritas* commence par une critique de l’hédonisme nihiliste qui saisit les romantiques d’Europe du nord en ce début de 19^e siècle, il s’achève sur le constat que l’individu n’est rien :

Mais qui suis-je alors ? [...] Je ne suis que pure existence, et de ce fait plus petit, presque, que le rien. Je suis une « pure existence », présente partout mais jamais remarquée ; car je suis dans l’effacement. Je suis comme la ligne au-dessus de laquelle s’élève le *summa summarum* – mais qui se préoccupe de la ligne²⁷ ? Le sentiment de vacuité de l’existence est palpable dans l’œuvre de Zeng Fanzhi, comme chez nombre d’artistes chinois contemporains, et c’est le sujet de son travail, depuis les premières œuvres.

Conclusion

The Last Supper exprime la crise du rapport de confiance entre la société civile et le Parti communiste chinois, dans un contexte de développement économique de type capitaliste et de corruption croissante. La force de l’œuvre tient à la polysémie métaphorique du thème du banquet, tant dans la tradition occidentale que chinoise. Il ne s’agit pas cependant d’une œuvre engagée, appelant à réformer l’Etat, contrairement au film de Jia Zhangke *A Touch of Sin* ou au *Q Confucius* de Zhang Huan qui touchent aux mêmes thèmes. Il s’agit plutôt d’une dénonciation ironique et désabusée d’une situation délétère, dans le style des artistes « réalistes cyniques » des années 1990. Si l’œuvre contient une injonction, c’est plutôt celle du « chacun pour soi » que celle d’un changement de régime. A partir des années 2000, l’artiste renonce d’ailleurs à son style ironique et à ses masques, estimant être « dans une impasse » (Zeng, *in Sans*, 2013, 177). Tout en bénéficiant d’une amélioration considérable de sa vie matérielle grâce à son succès commercial, il mène une quête, inspirée semble-t-il du bouddhisme, sur le sens du sujet individuel. Sa démarche, plus introspective et moins sociale que pendant les années 1990, se rapproche de celle des lettrés de la Chine ancienne, lesquels, à l’instar de « 朱耷 / Zhu Da », (1624-1705), se sont parfois réfugiés dans les monastères bouddhistes et dans un mutisme apparent lors des crises de pouvoir. ●

Bibliographie

ANDERLINI, Jamil. 2013. « Zeng Fanzhi: A wealth of art in China ». *FT magazine*. <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/c506d5f8-1fde-11e3-8861-00144feab7de.html#axzz3TKTd2Cb0>.

BILLIoud, Sébastien. 2007. « "Confucianisme", "tradition culturelle" et discours officiels dans la Chine des années 2000 ». *Perspectives chinoises*, 3 : 53-68.

——, THORAVAl, Joël. 2007. « Jiaohua : Le renouveau confucéen en Chine comme projet éducatif ». *Perspectives chinoises*, 4 : 4-21.

——, 2009. « Lijiao: le retour en Chine continentale de cérémonies en l'honneur de Confucius ». *Perspectives chinoises*, 4 : 87-107.

FONG, Vanessa. 2009. « Introduction ». In *Media identity and struggle in 21st c. China*, sous la direction de Vanessa Fong et Rachel Murphy, Rachel. Oxon (G.-B.) et New York: Routledge, 1-5.

GERNET, Jacques. 1986. « Clubs, cénacles et sociétés dans la Chine des XVI^e et XVII^e siècles ». In *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 130^e année, 4 : 676-685. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1986_num_130_4_14438.

GOODENOUGH, Erwin. 1953-1968. « On Bread » et « On Wine ». In *Jewish symbols in the Greco-Roman period*. New York: Pantheon Books, 5, 3 : 62-98 et 5, 4 : 99-111.

GUANGYI, Wang et SANCHUN, Yan. 2012. « Dark learning, mysticism and art- Wang Guangyi interview transcript ». In *Thing-in-itself : utopia, pop and personal theology*, sous la direction de Huang Zhuan [Exposition Today Art museum, Pékin, 14 oct.-27 nov. 2012], Pékin, Today Art Museum : 138-192.

HERGOTT, Fabrice. 2013. « Préface » et « La Forme choisie n'a pas d'importance : entretien avec Fabrice Hergott ». In *Zeng Fanzhi*, sous la direction de Périer, Shiff, Michaud [catalogue de l'exposition au MNAM, Paris, du 18 octobre au 16 février 2014]. Paris, Paris-Musée : 11-14 et 57-63.

HAHN, Cynthia. 2000. « Visio Dei ». In *Visuality before and after the Renaissance*, sous la direction de Robert Nelson. Cambridge (G.-B.): Cambridge University Press : 169-196.

HANART TZ gallery. 1993. *China's New art, post- 1989*. Hong-Kong : Hanart TZ gallery.

HANSEN, Michel. 1988. « Viandes et nourriture dans le Gargantua ou les métamorphoses du banquet ». In *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 26 : 5-22. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhren_0181-6799_1988_num_26_1_1610.

JONES, Dylan. 2012. « The Art of Zeng ». *G Q British*. <http://www.gq-magazine.co.uk/entertainment/articles/2012-11/13/zeng-fanzhi-chinese-artist-interview/page/3>.

JUNG, Carl. 1964 (1933). *La Dialectique du moi et de l'inconscient*. Paris : Gallimard.

KIERKEGAARD, Søren. 1988. « In Vino Veritas ». *Stages of Life's way. Kierkegaard's writings*, vol. XI. Howard Hong et Edna Hong (trad., intro., notes). Princeton (NJ) : Princeton University Press, 1988.

LAMBERTON, Abigail. 2002. « The Kongs of Qufu ». In *On Sacred Grounds, culture, society, politics and the formation of the cult of Confucius*, sous la direction de Thomas Wilson. Cambridge (MA.), Londres : Harvard University Asia Center : 297-332. (Cité par Billioud et Thoraval, 2009, 89).

LANDRUS, Matthew. 2012. Cité par Ames-Lewis, Francis (dir.). *Leonardo da Vinci Society Newsletter*. 05, 38 : 2.

LAO, She. 1992 (1932). *La Cité des chats*. François-Poncet, Geneviève (trad.). Paris: Presses Pockets.

LEACH, Jim. 2011. « Conversation: The Real Mo Yan ». *Humanities* : 32, 1.
<http://www.neh.gov/humanities/2011/januaryfebruary/conversation/the-real-mo-yan>.

LOUSSOUARN, Anne. 2014. *Chine: République Populaire de la Corruption / People Republic of Corruption* (video 52 mn). Paris: Magnéto Presse. <http://www.canalplus.fr/c-infos-documentaires/pid3357-c-special-investigation.html?vid=1140869>.

MEAD, Georges. 1934. *Mind, Self & Society: From the standpoint of a social behaviorist*. sous la direction de Charles W. Morris. Chicago : The University of Chicago Press.

MO, Yan. 2000 (1993). *Le Pays de l'alcool (Jiuguo)*. Dutrait, Liliane (trad.). Paris : Le Seuil.

——, 2013 (2010). *Le Grand Chambard*. Chantal Chen-Andro (trad.). Paris : Le Seuil.

MURRAY, Oswyn. 1995. « Histories of pleasure ». Murray, Oswyn et Tecusan, Manuela. « *In Vino veritas* ». Londres : British School, 3-17.

PERIER, Henry. 2013. « Zeng Fanzhi. L'art de révéler en masquant ». Périer, Henry ; Shiff, Richard ; Michaud, François et al. *Zeng Fanzhi* [catalogue de l'exposition au MNAM, Paris, du 18 octobre au 16 février 2014]. Paris : Paris-Musée, 15-56.

PYE, Lucian. 1996. « The State and the individual: An overview interpretation ». In *The Individual and the State in China*, sous la direction de Brian Hook. Oxford : Clarendon Press, 16- 42.

ROCCA, Jean-Louis. 1993. « Pouvoir et corruption en Chine populaire ». *Perspectives chinoises*, 11-12 : 20-30.

ROGUE, Christophe. 1998. « Le banquet ou l'épreuve de la valeur ». *Mètis, Anthropologie des mondes grecs anciens*, 13 : 287-312. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/metis_1105-2201_1998_num_13_1_1086.

SANS, Jérôme. 2009. « Zeng Fangzhi: Human nature » et « Zhang Xiaogang: The Red line ». In Sans, Jérôme. *China Talks: interviews with 32 contemporary artists*. Trad. Yun Chen et Philippe Tinari. Hong-Kong, Timezone 8 : 174-179 et 186-193.

SCHEID, John. 1985. « Sacrifice et banquet à Rome ». *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité* 97, 1 : 193-206. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mefr_0223-5102_1985_num_97_1_1451.

SMITH, Dennis E. 2003. *From symposium to Eucharist: the banquet in the early Christian world*. Minneapolis (MN) : Fortress Press.

YANG, MAYFAIR. 1994. *Gifts, favors & banquets*. Ithaca (NY) : Cornell University Press.

SOTHEBY'S, Hong-Kong. 2013. Présentation de *The Last Supper*. <http://www.sothebys.com/en/news-video/videos/2013/09/zeng-fanzhi-last-supper.html>.

Resumo

Nas últimas décadas, as ciências sociais e humanas têm despertado para a acção modeladora das estruturas sobre a percepção humana. O debate académico sobre o relativismo cultural dos modelos de percepção tem levado investigadores das várias áreas a debruçarem-se sobre o estudo dos sentidos. Correntes disciplinares como a *antropologia* ou *história dos sentidos* vêm sintetizando a dimensão estrutural e fenomenológica, a partir da compreensão do carácter biológico e cultural da experiência sensorial.

Nesse sentido, tem emergido uma nova história da arte que contraria as últimas décadas de predomínio da linguística e semiótica, em função da compreensão da *performance das imagens* ligada à percepção sensorial. Questiona-se o totalitarismo que o método iconográfico/iconológico de Panofsky tem encontrado na historiografia da arte, a partir da ideia de que as imagens antes de um *significado* são uma *acção*, antes de uma *função* são um uso. ●

Abstract

In the last decades, social and human sciences have become aware of the modelling action of structures over human perception. The academic debate over the cultural relativity of the *perception models* led investigators of several areas to watch over the study of the senses. Disciplinary trends such as *anthropology* or *the history of the senses* are synthesizing the structural and phenomenological dimension felt from the comprehension of biological and cultural quality of the sensorial experiences.

In that respect, a new history of art, contradicting the last decades of prevalence of linguistics and semiotics, depending on the understanding of the *image performance* linked to sensorial perception, has emerged. We may wonder about the totalitarianism of Panofsky's iconographic / iconological method in the historiography of the art through the idea that images previously to its *meaning* are *actions* and previously to a *function* are a *use*. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Márcia Oliveira

Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho

Ana Guerreiro

Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa

palavras-chave

EPISTEMOLOGIA

ICONOLOGIA

SENSORY TURN

PERCEPÇÃO SENSORIAL

AGENCY

key-words

EPISTEMOLOGY

ICONOLOGY

SENSORY TURN

SENSORIAL PERCEPTION

AGENCY

Data de Submissão

Date of Submission

Out. 2014

Data de Aceitação

Date of Approval

Jun. 2015

SENSORY TURN

QUANDO O SUJEITO SE TORNA O CENTRO DA HISTÓRIA DA ARTE

MARIA INÊS AFONSO LOPES

Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval

École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris

Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória»

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

One does not paint for design students or historians but for human beings, and the reaction in human terms is the only thing that is really satisfactory to the artist.

Mark Rothko

Numa noite de 2013 no *Encontrarte Amares* (Braga), Pedro Barreiros apresentou perante um público surpreso a *performance* “Gourmet, vale a pena?”. O objectivo era questionar o “recente” fenómeno de artificialização¹ culinária, a partir da reformulação dos *media* da experiência gastronómica habitual na cozinha de autor contemporânea. Nesse sentido, Pedro Barreiros tentou criar uma experiência sensorial que contrastasse com aquela conseguida dentro de um espaço de restauração, convidando dez membros do público a comer do chão, sem recurso às mãos ou qualquer utensílio. Para o efeito, um lagar foi queimado perante os vários participantes para desinfectar a pedra que revestia o chão. Após esta acção, Pedro Barreiros – também criador e chefe de cozinha no projecto gastronómico *Pedro Limão* – montou sobre a pedra uma série de dez aparelhos compostos por um molho de frutos vermelhos, um *fondant* de chocolate derretendo no solo, e um lombelo de porco encimado por alguns vegetais. Esta combinação foi criada com o intuito de responder às expectativas da *comida de autor*, travestindo-a de uma estrutura volumosa e visualmente uniforme, efeito auxiliado pela luz propositadamente quase inexistente do lagar. Acompanhando estes estímulos visuais, soava alto uma composição sonora de inspiração psicadélica, composta por talheres a bater no chão e pratos a partirem. Este ambiente caótico e arritmico catalisava a desconstrução dos códigos sociais e do *habitus* gestual dos participantes. Inicialmente tímidos e apreensivos, pela quebra da segurança dos códigos comportamentais, entregaram-se progressiva-

¹ Sobre o conceito de artificialização consultar a obra *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (Heinich e Shapiro, 2012).

mente a um ambiente dionisíaco onde todos os sentidos eram postos à prova, numa *performance* desconstrutiva do *habitus sensorial* de cada um. Podia ver-se participantes deitados, lambendo o chão ou cortando a carne com o auxílio dos dentes de outro, numa clara desconstrução da linguagem corporal previamente apreendida. No final dos trinta minutos que durou esta *performance*, muitos referiram o cheiro metálico da comida disposta no chão e evocaram a recordação de sensações de infância. Também se lembraram da facilidade com que viam os seus filhos pequenos comerem do chão.

Esta quebra do sentimento de segurança resultante da transgressão dos códigos sociais, permitiu ao público/*performer* desconstruir as imposições estruturais que o condicionavam, entregando-se a uma experiência imediata e sensorial. A desconstrução dos signos ligados à experiência gastronómica ocidental levou os participantes a questionarem o acto de comer na sua essência – os sabores, aromas, texturas foram sublinhados, bem como o sentimento apaziguador provocado pela catarse da experiência multissensorial da superação de uma necessidade tão básica do *ser humano*.

What pictures want is not the same as the message they communicate or the effect they produce; it's not even the same as what they say they want. Like people, pictures don't know what they want; they have to be helped to recollect it through a dialogue with others.

(Mitchell 1996, 81)

A *performance* descrita enquadra-se dentro do quadro teórico estruturado pela recente chamada de atenção para a dimensão fenomenológica da experiência estético-artística. A *redescoberta* da experiência sensorial e das emoções tem-se revelado uma das mais prolíferas novas correntes da *historiografia anglo-saxónica*. Após o conhecido predomínio ideológico estruturalista, que influenciou as grandes correntes de pensamento da segunda metade do século xx, as ciências sociais e humanas (re)questionam o papel dos actor na (re)produção dos fenómenos. Nesse sentido, o universo epistemológico das ciências sociais e humanas deslocou o seu centralismo estruturalista na busca de um equilíbrio entre a dialéctica actor/estrutura.

Nas ultimas décadas, as ciências sociais e humanas têm vindo a (re)questionar o papel dos actores nas estruturas e (re)produção dos fenómenos. Em contraste, autores como Saussure, Lévi-Strauss, Barthes, Panofsky ou Mitchell inspiraram correntes de influência pragmática e linguística como a *cultural turn*, *linguistic turn* e *visual turn*², difundindo o modelo de análise linguístico/semiótico na compreensão da acção dos signos e símbolos sobre os actores. No campo da história da arte, as correntes estruturalistas foram sintetizadas no método iconográfico/iconológico, proposto por Panofsky nos anos trinta do século xx (Recht 2008, 22), assim como num desenvolvimento de um *programa disciplinar* herdeiro da *história social* e *cultural* (Lauwrens 2012, 5).

Através da incorporação destes modelos, a história da arte definiu o seu discurso na estruturação dos sentidos ideológicos e semióticos das suas obras. Autores como

² Talvez o exemplo maior seja *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Mitchell 1994).

³ Ideia sintetizada na obra de Panofsky *Architecture gothique et pensée scolastique* (Panofsky, 1967). Para um aprofundamento do tema, será interessante consultar uma releitura da obra de Panofsky a partir do texto “L’historien de l’art est-il naïf?” (Recht, 2008)

⁴ Para contrariar totalmente as teorias *intencionalistas* a obra de Bourdieu *Esboço de uma teoria da prática: precedido de três estudos etnologia Cabila* (Bourdieu 2002) é extremamente elucidativa.

⁵ Encontra-se uma interessante crítica aos excessos da interpretação funcionalista em “Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique” (Didi-Huberman 1996)

Hauser, Argan, Focillon ou Panofsky atribuíam às instituições e grandes *correntes de pensamento* a acção modeladora sobre a cultura material. Consideradas artes superiores, pintura, escultura e arquitectura respondiam directamente a estruturas burocráticas e ideológicas que as revestiam de formas e significados³. Ao mesmo tempo, por herança de disciplinas como a estética, as grandes obras de arte eram paradoxalmente consideradas dentro de um sistema autónomo de *valores superiores* – materializadoras do que havia de mais *puro* no *espírito* humano.

Já nos inícios da década de sessenta do século xx, Pierre Francastel (Francastel 1961) exprimia desagrado em relação a este rumo da história da arte e disciplinas anexas, criticando o artigo *Histoire et littérature, à propos de Racine* de Roland Barthes (Barthes 1960). O autor punha em causa o modelo de análise filológico e semiótico de Barthes, que defendia as acções decorrentes da obra de arte como um produto da *mente racional*. Essa racionalidade permitia uma relação directa da arte com a linguagem, que possibilitaria objectivar directamente os *sentidos* da obra em palavras. Numa contra-argumentação expressiva, Francastel sublinha os limites da instituída relação directa entre obras de arte, as *modalidades maiores de pensamento*, e os seus produtores e usufruidores – teoria considerada recorrente tanto em teóricos da história como historiadores da arte e mesmo artistas (Francastel 1961, 300).

Por outro lado, a intelectualização dos discursos relativos à obra de arte estava ligada ao exponenciamento do *capital simbólico* do seu produtor. A categoria social do artista reificou-se em associação directa com a valorização da obra de arte enquanto um sistema autónomo e intelectualmente desinteressado (Bourdieu 1992, 28). Na narrativa historiográfica, os objectos estéticos como materializadores das mais *puras* ideias da civilização estavam ligados à biografia do artista. A sua vida era lembrada, num registo comparável às hagiografias reforçando o estatuto e *sacralidade* das obras (Bourdieu 1987, 205). É nesse sentido que no artigo *The Historical Genesis of a Pure Aesthetic*, Pierre Bourdieu propõe a substituição do conceito de obra de arte enquanto *fetish* pela ideia de *fetish* pelo nome do *mestre/artista* (Bourdieu 1987, 203).

A associação, por vezes excessiva, da arte e das imagens ao *campo intelectual* enquadrava-se nos quadros teórico-mentais desenvolvidos no *iluminismo* e impulsionados por correntes como o *racionalismo*. Seguindo a ontologia intelectual, a historiografia da arte desenvolveu um *corpus* teórico alicerçado num racionalismo onde todo o produto da acção humana era interpretado sob uma perspectiva *intencionalista*⁴ (Scheer 2012, 203) e *funcionalista*⁵. Assim, os sentidos e emoções eram frequentemente alheados da acção humana (Scheer 2012, 203) – numa construção teórica herdeira da concepção dicotómica cristã alma/corpo. À luz destas teorias interpretativas, a relação intelectual entre o sujeito e o objecto artístico seria apenas e totalmente alcançada pela visão – sentido historicamente considerado hierarquicamente superior, único passível de alcançar a razão.

As várias correntes de análise da história da arte desenvolveram, ao longo de décadas, a sua hermenêutica na ligação intrínseca entre formas visuais, ideias e

funções. Panofsky desenvolveu a consciência do peso das estruturas sobre as formas na sua obra *Architecture gothique et pensée scolastique* (Panofsky 1967). Obedecendo à sua matriz racionalista (Didi-Huberman 2008, 70), Panofsky constrói a sua argumentação em torno da ideia de que a arquitectura da catedral gótica materializou as suas formas a partir dos princípios intelectuais e *hábito de mente*⁶ da escola intelectual parisiense (Crossley 1988). Por outro lado, na sua obra *Estudos de Iconologia*, Panofsky refere o *significado intrínseco* das obras (Panofsky 1939), tirando qualquer possível relativismo à interpretação e vivência destas por parte dos sujeitos.

Ao contrário do seu contemporâneo, Pierre Francastel, já no início anos 60, defendia o vínculo do pensamento figurativo à acção imediata. Para o autor este não era somente um produto do pensamento operativo e verbal, mas complementar a ambos na sua função geradora de *objectos civilizacionais*, operativos nas estruturas (Francastel, 1961). Foram precisos cerca de trinta anos de hegemonia do modelo interpretativo de Panofsky, para as teorias de Francastel serem difundidas por correntes científicas como a *história das imagens*, *história das emoções* ou a *história dos sentidos*. Torna-se cada vez mais comum, no discurso académico, defender o papel das imagens enquanto dispositivos operativos dentro das estruturas, e não apenas o seu produto. Como refere W. J. T Mitchell, as imagens *querem ser vistas* no mesmo plano que linguagem e não como parte dela (Mitchell 1996, 82). Juntamente com a ideia de que as imagens são geradoras de imagens, emerge uma corrente, assente na fenomenologia, que defende que antes de uma *função* as imagens são um *uso* (Baschet 2010, 18), tal como antes de um *significado* estas são um *efeito*⁷.

Atendendo a estes *usos* e *agencialidade* das imagens, progressivamente são evidenciadas as interações entre a cultura material e o sujeito enquanto actor social. Dentro dessa perspectiva fenomenológica, nos últimos dez anos as ciências sociais e humanas têm reavaliado o papel dos sentidos na percepção humana, num debate que cada vez mais transcende a academia. Muito recentemente (2014) o *New York Times* publicou um artigo de Tanya Marie Luhmann intitulado “Can’t Place That Smell? You Must Be American How Culture Shapes Our Senses⁸”. Defendendo os sentidos enquanto dispositivo de percepção cultural e biológico, a professora de antropologia da Universidade de Stanford expõem vários exemplos do relativismo cultural da percepção sensorial: nesse sentido, é pertinente também questionar o papel do sensorial nas imagens e nas estruturas no *tempo longo*.

The past is a foreign country: they do things differently there

(Hartley 2004)

Podia-se reformular a frase de L. P. Hartley propondo: *The past is a foreign country: they do [and sense] things differently there*. Efectivamente, para além das práticas, a percepção sensorial é também um objecto passível de historicização. Apesar da proximidade e herança ontológica, os níveis de percepção actuais foram moldados segundo

⁶ Foi a partir da obra de Panofsky e da ideia de “hábito de mente” que Pierre Bourdieu desenvolveu o conceito de *habitus* (RECHT 2008, 22).

⁷ A substituição da primaz do significado para a do *efeito* está ligada à aplicação do conceito de *agency* por Alfred Gell – (GOSDEN 2001, 164). Numa aplicação à *imagem medieval* consultar obra colectiva *Le performance des images* (BARTHOLEYNS, DIERKENS e GOLSENNE 2010), que as defende não como uma representação do real, mas como uma acção performativa (BARTHOLEYNS e GOLSENNE 2010, 18).

⁸ http://www.nytimes.com/2014/09/07/opinion/sunday/how-culture-shapes-our-senses.html?smid=fb-nytimes&smtyp=cur&bicmp=AD&bicmlukp=WT.mc_id&bicmst=1409232722000&bicmet=1419773522000&_r=0 (consultado a 6/9/14)

⁹ Numa apropriação análoga ao conceito de François Hartog de *régimes d'historicité*. Na obra *Régimes de historicité. Présentisme et expérience du temps* (Hartog, 2003)

um *habitus* distinto daquele do passado (Gosden 2001, 166). É um dado cada vez mais claro, para o historiador da arte, que a percepção das imagens é condicionada por camadas culturais que tornam a compreensão do passado opaca.

No caso da interacção das imagens com os actores sociais esta opacidade é particularmente clara, reificada disciplinarmente ao denominar o estudo das imagens por história da arte. Ao mesmo tempo, as instituições burocráticas consagradas ao usufruto das obras de arte estão alicerçadas nos *regimes*⁹ sensoriais contemporâneos, condicionando os seus níveis de percepção. O museu enquanto instituição sagrada do objecto artístico foi concebido de modo a promover o exercício da visão e usufruto máximo da experiência visual (Kesner 2006, 9). No entanto, muitos dos objectos presentes nos museus tinham inicialmente uma acção ritual e uso marcado (Kesner 2006, 6).

Em 1990, Hans Belting publicou *Bil und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst – Imagem e culto. Uma história da arte antes da época da arte* – (Belting, 1998), uma obra charneira ainda hoje amplamente citada pelo modo como demonstra que, antes de serem espartilhadas no conceito de *obra de arte*, as imagens eram parte fundamental da performance social diária. Na idade média, estas estavam intimamente ligadas com o *campo religioso*, como catalisadoras de esperanças, afectos, práticas e ritos (Roodenburg, 2014). Através do modo metafórico como jogam com a psique humana, as imagens estão intimamente ligadas com os sentidos (Cazeaux, 2005). Durante séculos a *performance das imagens* era normalmente acompanhada por odores, luzes e sons (Bartholeyns e Dierkens in Bartholeyns, Dierkens e Golsenne 2010, 18) que moldavam a sua percepção para além da visualidade. O modo como o ambiente sensorial interagia com os sujeitos, através de ritos e práticas, podia levá-los a estados de consciência alterada próximos do transe. Esta experiência das imagens é contrária à visão focada e atenta presente no museu, herdeira das concepções modernas sobre a visão (Kesner 2006, 6).

Actualmente, as construções epistemológicas questionam a existência de *media* totalmente visuais – em 2005, o fundador do movimento *visual turn*, W. J. T. Mitchell, reavaliava toda a sua teoria em relação às imagens com o artigo *There Are No Visual Media* (Mitchell, 2005). Neste artigo, Mitchell demonstra que *media* como a televisão – conhecidos por serem totalmente visuais – tem sempre outros *media* associados, como o som. Mesmo na possível inexistência de outros estímulos para além do visual, o olhar cria uma série de relações que apelam aos outros sentidos através de associações internas (Mitchell 2005, 263). Nesse sentido, o autor conclui – “There are no purely visual media because there is no such thing as pure visual perception in the first place” (MITCHELL 2005, 264). Dentro da mesma linha, David Halsall defendeu que a nossa experiência é explicada não pela separação dos sentidos, mas num contínuo de interconexões (Halsall 2004, 110). No entanto, ao longo dos séculos a cultura ocidental tem focado a percepção humana no olhar.

A importância da visão está tão enraizada que se traduz na nossa linguagem diária. Referindo-se a espectáculos performativos onde o som é o marco essencial, como em grande parte dos concertos de música clássica ou jazz, é comum o espectador

marcar a sua presença através do verbo ver – *eu vi*. Interessantemente, o mesmo fenómeno não se mantêm quando são utilizados *media* mais recentes ligados ao som como CD, mp3 ou Ipod. Os conceitos da estética foram fulcrais na construção destes *modus perceptium*, onde a arte era oposta a conceitos funcionalistas e utilitários, para estar ligada à cognição e ao intelecto – concepções bastante bem expressas nos *quadros mentais* do final do século XIX, pelo olhar contemplativo da experiência estética (Di Bello e Koureas 2010, 4) dos *salons*. Ao relacionar o seu objecto unicamente à visão como sentido *racionalmente puro*, a estética – a partir de ideias de filósofos como Platão ou Kant – e consequentemente a história da arte *sacralizarão* a cultura *imagético-artística* como produto do *campo das ideias*. Esta era associada aos valores intelectuais *elevados e puros*.

No entanto, ainda no século XVIII, Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-62), professor de filosofia na Universidade de *Frankfurt an der Oder*, contrariava esta tradição ocidental. O autor defendia que a cognição através dos sentidos tinha a sua própria semântica produzindo determinados valores e significados, impossíveis de se traduzir pelo pensamento racional (Di Bello et Koureas 2010, 4). Dentro das mesmas concepções, no século XX, o fenomenólogo Merleau-Ponty criticava a tradição filosófica que negava a dimensão corpórea do conhecimento, experiência e percepção, defendendo a relação sincrética entre o *sujeito* e o *objecto* (Merleau-Ponty, 1945 ou Merleau-Ponty, 1964). Esta relação entre corpo e experiência não é também totalmente estranha à história da arte. Heinrich Wölfflin relacionava o tacto com conhecimento dos objectos, numa acção comparativa ao desenvolvimento e conhecimento do mundo pelas crianças (Olin 1989, 163). Na última década, autores como Patrizia di Bello, David Halsall e Jenni Lauwrens, seguindo as recentes correntes da *antropologia dos sentidos* e *história das emoções e dos sentidos* de Constance Classen¹⁰, Alain Corbin¹¹ ou David Howes¹², anunciam um *sensory turn* na história da arte.

Parte do interesse da associação da história da arte com a análise dos *regimes de percepção* estudados pela *história* e *antropologia dos sentidos* prende-se à criação de uma abordagem que sintetiza as teorias estruturalistas com a fenomenologia. Por um lado, a relação do corpo e dos sentidos com a imagem é enquadrada dentro do *habitus* ligado aos *regimes sensoriais* e interpretativos de cada época¹³. Por outro, este tipo de estudos tem posto em evidência a importância das emoções na incorporação e comunicação das experiências estéticas, tanto a nível individual, como colectivo. É cada vez mais explorada a ideia de que tanto as emoções como as categorias de percepção são construídas socialmente, sendo que, no caso da ontologia ocidental, dos últimos séculos, a primazia sensorial tem sido dada ao olhar.

O “distanciamento” do dispositivo visual afasta a fruição artística da percepção física. Esta é alcançada pelos sentidos *animais*, emocionais e sensuais (Berleant 1964) como o tacto – secularmente associado ao *primitivo* e emocional (Howes 2006, 120). Até no desenvolvimento de formas artísticas contemporâneas como instalações e *performances*, o tacto foi um sentido negligenciado pelo museu,

¹⁰ (Classen 1997)

¹¹ (Corbin 1990, 2000, 2002, 2010)

¹² (Howes 1994, 2004)

¹³ Na compreensão das relações entre relativismo cultural, *habitus* e história consultar (Corbin 1990).

¹⁴ Como síntese será interessante consultar Nicole Boivin na obra *Material cultures, Material minds: The impact of things on human thought, society and evolution*. (Boivin 2008)

principal veículo do fenómeno de artificalização. O desenvolvimento do museu no século XVIII enquadrou-se nas concepções teóricas que associavam a pedagogia da compreensão dos fenómenos à experiência visual (Bennett 1998, 352-353). Por outro lado, a já referida *santificação* da figura do artista, ao longo dos séculos XIX e XX, tornava as marcas do seu toque, pincelada, traço ou cinzel, uma relíquia a ser admirada e conservada.

Segundo Durkheim o que caracteriza o sagrado é o distanciamento em relação ao profano (Filloux 1990, 44). Existe uma barreira entre o mundo profano e o sagrado – o impuro não poderá aproximar, tocar ou violar o objecto e símbolo venerado. Estes objectos – de uma dignidade excepcional – têm um forte valor simbólico tanto protector como agressor, tendo de ser isolados e interditos (Filloux 1990, 44). Nesse sentido, o museu materializou estes códigos na disposição das suas obras e na sua relação com o público. Se por um lado, as obras são apresentadas distanciadas, espartilhando o enfoque visual do espectador, por outro, este é também obrigado a manter uma “distância de segurança” do objecto sacralizado, a partir de uma linha normalmente pintada no chão, que aparta e limita a possível interacção entre obra e espectador. Estes dispositivos de separação entre o sagrado e o profano são comuns dentro da cultura ocidental, seja nas grades das capelas que separavam a imagem do devoto, ou na iconostasis que distanciava hierarquicamente os crentes da capela-mor.

No entanto, como refere Durkheim o sagrado constrói-se na dualidade. Esta separação – muitas vezes apenas simbólica – cria simultaneamente um sentimento de curiosidade e desejo pelo interdito. Como objectos de forte carga simbólica que são, as imagens são investidas de vínculos afectivos e emocionais pelos sujeitos. Ao longo da idade média acreditava-se nas propriedades protectoras do toque das relíquias e das imagens (Maniura 2009). Durante ritos como a encomendação da alma, colocava-se pequenos papéis gravados com a imagem da Virgem na boca do defunto (Maniura 2009, 638). Por outro, se analisarmos sob uma epistemologia que alia, o também recente, *material turn*¹⁴ ao *sensory turn*, a justificação para o sucesso de devoções modernas como a do rosário, poderá estar por trás das propriedades palpáveis do seu emblema – o constante toque que desfiava as contas do rosário trazia uma dimensão afectiva e apaziguadora ao objecto e devoção.

Esta relação apaziguadora entre o tacto e as imagens mantem-se na religiosidade católica do sul da Europa e América Latina, vulgarmente apontada pela sua sensualidade. Nas igrejas do Brasil ainda é comum os crentes passarem por uma imagem num altar lateral esticando a mão e tocando-a durante alguns segundos, repetindo o processo pelas várias imagens de outros altares. O mesmo *fetichismo* pelo toque/manuseamento das imagens pode ver-se nos museus a partir da gestualidade do espectador. Vulgarmente contraído, de mãos recolhidas atrás das costas evita o *poder* de atracção da imagem sagrada pelo distanciamento do olhar (Joy 2003, 266).

No decorrer da história, vários pintores como Kadinsky e Klimt preocuparam-se com a experiência táctil que as suas obras podiam oferecer (Olin 1989). Pintores contemporâneos, conhecidos pelos seus temas controversos, como Lucian Freud

ou Paula Rego, apelam às sensações e emoções usando materiais como o pastel de óleo ou o óleo, conhecidos pela sua propriedade volumosa e tátil, que desafiam os limites da tela e impõem-se ao espectador que as incorpora (MacLagen 2014, 38). É essa mesma palpabilidade, clara, em cada pincelada, que marca e sacia o *fetichismo* pelo artista num efeito de presença¹⁵.

A importância do *efeito de presença*, que vem desconstruído e erradicando o primado do *império dos significados*¹⁶ transfigurou a experiência do museu (Benett 1998, 346). A tradição da *performance* do museu exige silêncio – perante a obra, a locução é cortada e as vozes baixam, deixando a visão exercer a sua *função* pedagógica e introspectiva. Por outro lado, o capital simbólico associado às obras inibe as palavras, reproduzindo um quadro mental semelhante ao que Durkheim refere em relação à distância e ao sagrado. No entanto, a *história das imagens*, juntamente com uma nova semiótica, tem vindo a resgatar a *sonoridade muda* das imagens. Reavalia-se a importância histórica das associações do olhar para uma recriação interna dos outros sentidos.

De acordo com Beth Williamson (Williamson 2013), os *sentidos internos* tomaram um importante papel nas experiências de percepção na época medieval. Muitas vezes explorada nos estudos da devoção privada, meditação ou usufruto das imagens, a crença médica e filosófica de que uma série de sentidos internos operava no interior humano projectando para os sentidos externos sensações (Williamson 2013, 3), poderá demonstrar o modo como o *habitus perceptivo* influencia e influenciou, não só a percepção, mas também a composição das imagens. A inscrição de notas ou alusão a *performances* musicais, a partir de instrumentos ou gestos, é uma prática comum nas imagens ocidentais, já na idade média. Pinturas, gravuras ou iluminuras apelavam ao *ouvido da mente* – seguindo as teorias da época – numa figuração muda repleta de sonoridades (Williamson 2013). A produção sonora é parte integrante do sagrado – presente em epifanias, ritos e imagens, esta reforça o impacto sensorial dos momentos de coesão da crença. Nesse sentido, as imagens ligadas ao som produzem um efeito sinestésico, convocando memórias e evocando associações prévias entre acção, imagem e som.

A qualidade que, leva a que um indivíduo recebendo um determinado estímulo externo, acabe experienciando outro é referida na psicologia contemporânea como *sinestesia*. Associações internas levam, alguns sujeitos, a visualizar uma determinada cor, a ouvir um som, ou a conotar odores com sons, cores, formas e texturas (Berman 1999, 15). Nas últimas décadas tem-se questionado o papel da percepção sinestésica nas obras de autores como Kandinsky ou Klee (Berman 1999, 20). Em 2010, o *Solomon R. Guggenheim Museum* promoveu o simpósio *The Universe Resounds: Kandinsky, Synesthesia, and Art Symposium* sobre uma compreensão multidisciplinar da sinestesia da pintura contemporânea e modernista. Para o efeito, foram explorados prismas da história da arte, neurociência, música, filme e *performance* ligados a vários autores “sinestesistas”. Assim, é cada vez mais importante não só analisar os estímulos auditivos que acompanham as imagens, como a musi-

¹⁵ Sobre o conceito de *efeito de presença* (Gumbrecht 2004).

¹⁶ Reformulando o título da obra de David Howes – *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader* – (Howes, 2004)

calidade que lhes é formalmente impressa, e com a qual os artistas têm jogado ao longo dos séculos.

O olfacto é sem dúvida um sentido problemático para o cientista humano/social. Primeiramente, não é facilmente registável ou descrito, sendo a única forma que ainda hoje encontramos de graduar ou classificar odores o uso de metáforas (Howes 1994, 3). Como nos outros sentidos, a percepção olfactiva está condicionada a graus de leitura diversos – um odor insuportável no mundo contemporâneo poderia ser vulgar há dois séculos atrás. Vivemos numa sociedade que progressivamente procura extinguir, atenuar, ou neutralizar aromas (Corbin 2000). No entanto, a dimensão evocativa do odor inscreve-se num dos mais potentes estímulos e símbolos da acção humana. A percepção do odor está ligada à evocação de experiências e das sensações nelas presentes (Howes 1994, 2)

Como Alfred Gell aponta, ao referir a complementaridade entre odores e objectos, a *linguagem do odor* está localizada entre o estímulo e o sinal (Kriskovets et Shiner 2007, 276). As narrativas hagiográficas estão repletas de descrições de aromas, suaves e celestiais aquando a morte de santos. Esta associação visa criar uma separação entre a decadência e a decomposição mundana e os santos enquanto eleitos de Deus. Também as epifanias e hierofanias eram vulgarmente acompanhadas de odores florais (Howes 1994, 52). Nesse sentido, os incensos, óleos e cera que acompanhavam as imagens cultuais e devocionais – muitas vezes evocadas a partir da figuração de turíbulos nas representações – estavam associados ao sagrado e às aparições, distanciando-se do profano.

Desdenhado por Platão ou Kant, o odor, como sentido fulcral do mundo animal, era considerado o sentido humano impuro por natureza (Corbin 2000, 62). As reacções viscerais e a impossibilidade de catalogação associadas a este sentido tornaram-no em parte o *enfant terrible* da percepção sensorial. No entanto, é a mesma *visceralidade* que o trouxe para as discussões mais interessantes da estética. Esta *visceralidade* talvez seja explicada pelo que Susan Buck-Morss afirma ser o traço incivilizado dos sentidos – traço resistente à domesticação cultural. Para a autora este perdura pelo seu prepósito dos sentidos servirem as necessidades e defesas instintivas (Di Bello e Koureas 2010, 5). Recentemente a arte contemporânea tem despertado para as potencialidades da adição de aromas na sua linguagem. Desde os anos setenta do século xx, a experiência odorífera levantou o interesse por instalações e *performances*. Alguns artistas contemporâneos, como Ernesto Neto, Angela Ellswort (projecto *Actual Odor*) ou Peter de Cupere, têm vindo a utilizar a dimensão evocativa dos aromas (Kriskovets et Shiner 2007).

Todos estes efeitos sensoriais foram expressos na *performance*/instalação *gastro-nômica* descrita no início do texto. A comida e os seus usos/consumo são socialmente revisitados de forte carga simbólica. O artista encontra na complexidade e no *poder* social ligado à *performance* alimentar um mote para reformular e questionar os seus códigos e induzir novas sensações (Kirshenblatt-Gimblett, 1999).

Trabalhar a comida enquanto *medium* possibilita uma série de associações não só de paladar como olfactivas e tãcteis. Face a uma obra de Giuseppe Arcimboldo o público é remetido para os sabores e texturas já experienciados, enquanto artistas como Salvador Dalí apelam à força da comida, enquanto *medium*. Este autor explora a visceralidade dos impulsos ligados aos alimentos na sua obra *gastro-estética Les diners de gala* (Kirshenblatt-Gimblett, 1999).

Por outro lado, o efeito evocativo da representação da comida torna-a um excelente *medium* para representações metafóricas. A propriedade orgânica e efêmera dos alimentos permite-lhes tomar parte da linguagem artística em alegorias sobre a precariedade da vida e proximidade da morte. Nesse sentido, obras como as *vanitas* do barroco ou, no caso contemporâneo, a instalação/vídeo de Sam Taylor-Wood, *Still Life*, são extremamente eficazes na sua acção (Garcia et Lapena 2013).

Para além dos vários estímulos multissensoriais que as acompanham, as imagens são os traços duráveis de ritos efêmeros (Baschet 2008, 94). Seguindo algumas premissas de Jérôme Baschet, as imagens – e a arte – são *images-objecto*. Este conceito, aprofundado pelo autor na obra *Iconographie Medieval* (Baschet 2008), defende as imagens enquanto uma construção semântica funcional entre homem, imagens físicas e mentais. Ironicamente, a partir desta ideia é possível questionar parte da construção teórica defendida pela iconografia. Panofsky definiu o seu *objecto* nos discursos, nos programas, nas intenções e motivações produtoras da obra de arte. Nesse sentido, o método iconográfico/iconológico omite o *modus operandi* das imagens nos sujeitos (Recht 2008, 23-24).

Cada imagem é profundamente mnemônica/evocativa, activando na mente do espectador experiências prévias que se vão adensando em várias camadas semânticas – imagens, sons, odores e texturas são recordados, reformulados e reorganizados no nosso imaginário a partir de relações sinestésicas. Nesse sentido, e apesar da partilha de pontos de referências sociais, culturais e locais – e do próprio *habitus* – cada imagem tem um grau de singularidade para cada sujeito que a vivencia. ●

Bibliografia

BARTHES, Roland. 1960. “Histoire et littérature, à propos de Racine”. *Annales Économies, Sociétés, Civilisations* 15, 3: 524-537.

BARTHOLEYNS, Gil e Golsenne, Thomas. 2010. “Une théorie des actes d’image” in Bartholeyns, Gil; Dierkens, Alain e Golsenne, Thomas. 2010. *La performance des images*. in Problèmes d’histoire des religions, 19. Bruxelles: Editions de l’Université de Bruxelles: 15-25.

BARTHOLEYNS, Gil; Dierkens, Alain e Golsenne, Thomas (dir.). 2010. *La performance des images*. Bruxelles: Editions de l’Université de Bruxelles. Problèmes d’histoire des religions, vol. 19.

- BASCHET, Jérôme. 2008. *L'iconographie médiévale*. Paris: Folio-Gallimard.
- BASCHET, Jérôme. 2010. "Images en acte et agir social" in Bartholeyns, Gil; Dierkens, Alain e Golsenne, Thomas. 2010. *La performance des images*. in Problèmes d'histoire des religions, 19. Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles: 9-14.
- BELLO, Patrizia Di e Koureas, Gabriel. 2010. "Other than the Visual: Art, History and the Senses. in Bello, Patrizia Di et Koureas, Gabriel. 2010. *Art, History and the Senses 1830 to the Present*. Edited by Patrizia Di Bello, Birkbeck College, University of London, UK and Gabriel Koureas, Birkbeck College, University of London, UK: 1-17.
- BELTING, Hans. 1998. *Image et culte: une histoire de l'image avant l'époque de l'art*. Paris: Cerf, Histoire.
- BENNETTE, Tony. 1998. "Pedagogic Objects, Clean Eyes, and Popular Instruction: On Sensory Regimes and Museum Didactics". *Configurations* 6, 3: 345-371.
- BERLEANT, Arnold, 1965. "The Sensuous in and the Sensual Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23, 2: 185-192.
- BERMAN, Greta. 1999. "Synesthesia and the Arts". *LEONARDO* 32, 1: 15-22.
- BOIVIN, Nicole. 2008. *Material cultures, Material minds: The impact of things on human thought, society and evolution*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOURDIEU, Pierre. 2002. *Esboço de uma teoria da prática: precedido de três estudos etnologia Cabila*. Oeiras: Celta Editores.
- BOURDIEU, Pierre. 1987. "The Historical Genesis of a Pure Aesthetic". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, Analytic Aesthetics: 201-210.
- BOURDIEU, Pierre. 1992. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Editions Seuil.
- CAZEAUX, Clive. 2005. "From sensation to categorization: aesthetic metaphor in Locke and Merleau- Ponty". *Journal of Visual Art Practice* 4, 2-3: 111-124.
- CLASSEN, Constance. 1997. "Foundations for an anthropology of the senses". *International Social Science Journal* 49, 153: 401-412.
- CLASSEN, Constance; Howes, David et Synnott, Anthony. 1994. *Aroma: The Cultural History of Smell*. London and New York: Routledge.
- CORBIN, Alain, 1990. *Time, Desire and Horror. Towards a History of the senses*. Polity press.
- CORBIN, Alain. 1999. "Histoire et anthropologie sensorielle". *Anthropologie et Sociétés*, 14, 2: 13-24.
- CORBIN, Alain. 2000. *Historien du sensible. Entretiens avec Gilles Heuré*. Paris: La Découverte.
- CORBIN, Alain. 2002. "Conclusion". *Hypothèses* 1: 361-365.
- CORBIN, Alain. 2010. "Conclusion". *Hypothèses* 1, 13: 155-160.
- CROSSLEY Paul. 1988. "Medieval Architecture and Meaning: The Limits of Iconography". *The Burlington Magazine. Special Issue on English Gothic Art* 130, 1019: 116-121.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2008. "L'exorciste". in Douar, Fabrice et Recht, Roland (dir.). 2008. *Relire Panofsky*. Paris, Beaux-arts de Paris les Éditions: 67-88.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 1996. "Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique". in Baschet et J.-C. Schmitt, (eds), *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: *Cahiers du Léopard d'or* 5: 59-86.

DOUAR, Fabrice et Recht, Roland (dir.). 2008. *Relire Panofsky*. Paris: Beaux-arts de Paris les Éditions.

MACLAGEN, David. 2001. "Reframing Aesthetic Experience: iconographic and embodied responses to painting". *Journal of Visual Art Practice* 1, 1: 37-45.

FILLOUX, Jean-Claude. 1990. "Personne et sacré chez Durkheim / The Individual and the Sacred in Durkheim". *Archives de sciences sociales des religions*. 69, Relire Durkheim: 41-53.

FRANCASTEL, Pierre. 1961. "Art et Histoire: Dimensions et Mesure des Civilisations". *Annales. Éconoies, Sociétés, Civilisations* 16, 2: 297-316.

GARCIA, Antonio et Lapena, Gloria. 2013. "Arte y Cocina: Nuevas formas de expresión artística através de los alimentos". *ASRI – Arte y Sociedad. Revista de Investigación* 5.

GOSDEN, Chris. 2001. "Making Sense: Archaeology and Aesthetics". *World Archaeology* 33, *Archaeology and Aesthetics*, 2: 163-167.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. 2004. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.

HALSALL, Fancis. 2004. "One Sense is Never Enough". *Journal of Visual Art Practice* 3, 2: 103-122.

HARTLEY, L. P. 2004. *The Go-Between*. London: Penguin Classics.

HARTOG, François, 2003. *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*. Paris: Le Seuil.

HEINICH, Nathalie et Shapiro, Roberta (dir.). 2012. *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris: Éditions de l'EHESS, coll. "Cas de figure".

HOWES, David .2004. *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Oxford and New York: Berg.

HOWES, David. 2006. "Charting the Sensorial Revolution". *Senses & Society*. Volume1, 1 pp. 113-128

CAN'T Place That Smell? You Must Be American How Culture Shapes Our Senses: http://www.nytimes.com/2014/09/07/opinion/sunday/how-culture-shapes-our-senses.html?smid=fb-nytimes&smtyp=cur&bicmp=AD&bicmlukp=WT.mc_id&bicmst=1409232722000&bicmet=1419773522000&_r=0 (consultado online a 6/9/2014)

JOY, Annamma et Sherry, John F. 2003. "Speaking of Art as Embodied Imagination: A Multisensory Approach to Understanding Aesthetic Experience". *Journal of Consumer Research* 30, 2: 259-282.

KESNER, L. 2006. "The role of cognitive competence in the art museum experience". *Museum Management and Curatorship* xx: 1-16.

- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. 1999. "Playing to the Senses: Food as a Performance Medium" *Performance Research* 4, 1: 1-30.
- KRISKOVETS, Yulia et Shiner, Larry, 2007. "The Aesthetics of Smelly Art". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, 3: 273-286.
- LAUWRENS, Jenni. 2012. "Welcome to the revolution: The sensory turn and art history". *Journal of Art Historiography* 7: 1-17.
- MANIURA, Robert. 2009. "Persuading the Absent Saint: Image and Performance in Marian Devotion". *Critical Inquiry* 35, 3: 629-654.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- MITCHELL, W. J. T. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- MITCHELL W, J. T. 1996. "What Do Pictures "Really" Want?" *The Mit Press* 77: 71-82.
- MITCHELL, W. J.T. 2005. "There Are No Visual Media". *Journal of Visual Culture* 4, 2: 257-266.
- OLIN, Margaret. 1989. "Validation by Touch in Kandinsky's Early Abstract Art" *Critical Inquiry* 16, 1: 144-172.
- PANOFSKY, Erwin. 1939. *Studies in Iconology*. Oxford: Oxford University Press.
- PANOFSKY, Erwin. 1967. *Architecture gothique et pensée scolastique* Précédé de L'Abbé Suger de Saint-Denis et Traduit de l'anglais et postfacé par Pierre Bourdieu. Paris: Collection *Le sens commun*.
- RECHT, Roland. "L'historien de l'art est-il naïf? Remarques sur l'actualité de Panofsky". in Douar, Fabrice et Recht, Roland (dir.). 2008. *Relire Panofsky*. Paris: Beaux-arts de Paris les Éditions: 11-36.
- ROODENBURG, Herman. 2014. "Empathy in the Making Crafting the Believer's Emotions in the Late Medieval Low Countries". *Low Countries Historical Review* 129, 2: 42-62.
- SCHEER, Monique. 2012. "Are emotions a kind of practice (and is that what makes them have a history)? A Bourdieuan approach to understanding emotion." *History and Theory* 51, 2: 193-220.
- WILLIAMSON, Beth. 2013. "Sensory Experience in Medieval Devotion: Sound and Vision, Invisibility and Silence". *Speculum* 88, 1: 1-43.
- WOLFF, Janet, 2012. "After Cultural Theory: The Power of Images, the Lure of Immediacy". *Journal of Visual Culture*. 11, 3: 3-19.

Resumo

Nascido na Arménia, o mais antigo país cristão do mundo e, no entanto, uma jovem república instaurada em 1991 após o colapso da União Soviética, Arshile Gorky fugiu para os Estados Unidos da América em 1920. Na América, Gorky reinventou-se a si mesmo na vontade de se tornar um artista, o que o levou a criar uma *persona* artística com a qual preservou o desenvolvimento do seu génio criador e lhe permitiu sobreviver às memórias traumáticas do Genocídio Arménio (1915-1919). Gorky tornou-se um dos principais defensores da arte moderna europeia que conheceu apenas de visitas a museus e galerias americanos e da leitura de revistas e livros especializados que chegavam aos Estados Unidos. Sob a influência do Surrealismo e, já na década de 1940, através do contacto directo com a natureza, a sua obra foi protagonista de uma extraordinária evolução que abriu portas para toda a dinâmica do Expressionismo Abstracto da Escola de Nova Iorque do pós-II Guerra Mundial. Este artigo propõe um olhar sobre a vida e a obra deste artista arménio-americano que estabeleceu uma fértil ligação entre as suas origens no Medio-Oriente e a sua sonhada Europa, articuladas no trânsito verdadeiramente único da sua criação artística americana. ●

Abstract

Born in Armenia, the oldest Christian country in the world but nevertheless one of the youngest reinstated republics (1991) after the collapse of the Soviet Union, Arshile Gorky flew to the United States in 1920, where he chose to reinvent himself in the struggle to become an artist. This reinvention meant the creation of a *persona* with, or behind, which Gorky kept alive the artistic flame inside himself. Gorky became one of the most learned voices lecturing on contemporary European modernist artists and movements of the late nineteenth and early twentieth centuries in the United States (New York) without ever visiting Europe. Moreover, he was able to survive the traumatic events he underwent during the Armenian Genocide (1915-1919) to adapt to his new country and identity, to live through the years of the Depression and, eventually, to become the protagonist of a major artistic breakthrough. This paper proposes an insight into the experience of life and frame of work of this Armenian-American artist, whose simultaneously rich, traumatic, dislocated and reenacted life and work established one of the most fertile links between his middle-eastern origins, his dreamed of Europe and the particular transit of his American artistic creation. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Cyril Crignon

École Supérieure d'Art du Nord-Pas de Calais, Dunkerque-Tourcoing
Centre d'Esthétique et de Philosophie de l'Art, Université Paris 1

Ana Guerreiro

Faculdade de Arquitectura – Universidade de Lisboa

palavras-chave

ARSHILE GORKY

ARMÉNIA

GENOCÍDIO

ABSTRAÇÃO

SURREALISMO

key-words

ARSHILE GORKY

ARMENIA

GENOCIDE

ABSTRACTION

SURREALISM

Data de Submissão
Date of Submission

Jan. 2015

Data de Aceitação
Date of Approval

Ago. 2015

ARSHILE GORKY, AN ARMENIAN IN NEW YORK

ANA DE VASCONCELOS

CAM – Fundação Calouste Gulbenkian

"I shall be a great artist or if not, a great crook."

Arshile Gorky¹

1. Arrival: Ellis Island and the American Dream

On 1 March, 1920, sixteen year old Vosdanig (Manouk) Adoian and his fourteen year old sister Vartoosh arrived on Ellis Island, New York, among thousands of Armenian refugees. They were welcomed by their older sister Akabi who took them to Watertown, Massachusetts, where Akabi managed a hostel. They then travelled to Providence, where their father and older brother lived, working in a factory that produced iron parts for machinery for textile industry machinery. Vosdanig and Vartoosh were supposed to learn English and finish their few years of study in Armenia. In the school year of 1920-1921, Gorky enrolled in two schools for general education but in the end he quit school and went to live with Akabi and began working for Hood Rubber Company, a factory in Watertown. He hated the job and tolerated it for only a few months because he wanted to become a painter. He used to draw in his work breaks, using the materials meant for packaging factory products and forgetting to return to work. Akabi and Vartoosh supported their brother's resolve. Akabi gave him canvases and paint but, besides this, the incentives from Gorky's exiled family were few.

¹ Spender, 2000:64.

Nevertheless, in the school year of 1922-1923, Gorky enrolled in Boston's New School of Design. He had already attended another art school briefly in Boston, the Scott Carbee School. In a 1946 letter to Gorky, one colleague from the latter institution described the incidents that led to his parting from the school director: *"One day we had a very young girl model, you worked feverishly on your oil painting, you caught the childlike character and soul on your canvas – Carbee did not come near you until the end of the class and then he punished you and told you if you couldn't paint the way he wanted you to you didn't need to come to his classes – you calmly took the canvas and smashed it all to hell, packed your paints & left – I never remember seeing you at the classes again."* (Spender, 2000:62).

It was in these anonymous years that Gorky developed into a deeply idiosyncratic young artist with a cultivated image somewhere between the bohemian and the eccentric. Gorky's life in this period is not very well known; he probably lived alone in Boston earning some money from casual work. Gorky, who even in the worst years of the Depression wore a full suit, used a long cape that accentuated his unmistakable tall and slim silhouette. He reacted violently against those who tried

Gorky painting at his sister Akabi's house in Watertown, c. 1923
Unknown photographer, Coll. Maro Gorky, gift of Gail Sarkissian
Courtesy the Arshile Gorky Foundation



² After the First World War massacres, Gorki joined the Armenian Relief Organisation and co-edited the first anthology of Armenian poetry. He was also the author of several famous novels, namely *Mother*, published in 1907 (NY, D. Appleton and Co.).

³ Untitled *Arshile Gorky* it was published in 1957 by the Whitney Museum of American Art, New York, with an introduction by Meyer Schapiro.

to restrain his artistic freedom. In Spender's words, "*As if to burn bridges behind him, Gorky assumed the pose of the most flamboyant artist he could imagine*" (2000: 59). By changing his name and nationality, he was trying to assert himself as an artist, to free himself from the stigma carried by the thousands of Armenian refugees known as *starving Armenians* and not very well regarded socially.

Gorky admired the Russians. He had many Russian friends, among them Mischa Reznikoff, a young Ukrainian art student who encouraged him to follow a career as an artist. Towards the end of the 1920s, after his move to New York in 1925, he became friend with a group of Russian immigrant artists such as Raphael Soyer, Nicholas Vasilieff, David Burliuk and John Graham. He therefore took Russian nationality, adopting the first name Arshel, meaning "cursed" (he would change it to Arshile at the beginning of the 1930s), and the last name Gorky, which in Russian means "bitter". He claimed to be a nephew (or cousin) of the already famous Russian writer Maxim Gorki² whose real name was Alexei Maximovitch Pechkov. He did not seem to be bothered by the fact that he was actually establishing a family link with the writer's pen name, nor was he embarrassed when people asked him about Gorki's health condition or when one of the writer's friends confessed to be surprised to meet an unknown nephew of the writer in New York. As the artist's most recent biographer, Hayden Herrera, notes "*For Gorky, youthful fakery was one element in the crucible of self-invention. With time he would fill out and even burst beyond the disguises he assumed.*" (2003:125).

2. The Crusade of Self-invention

One of the first known paintings signed 'Arshel Gorky' dates back to 1924, it is an urban landscape portraying Park Street church, near his Boston art school. After only one year at the school, it was clear that Gorky had good artistic skills. According to one of his teachers, "*he came very well equipped in drawing. He liked the truth and wanted to do an honest job and loved beautiful things. He was determined to be an artist.*" (Spender, 2000:64). He was, therefore, invited to help open a New York branch of the school working as a monitor for the classical model class. In September 1926, he became the teacher of the still life class and of the model painting and drawing class. Mark Rothko, who had arrived in the United States in 1913 and still called himself Rothkowitz, was one of Gorky's students at that new school. Gorky was a determined young teacher, perhaps a little too strict and determined for Rothko's taste. He recalls the dreamy and evasive way in which Gorky told stories of his childhood, "*the unique beauties and poetry of the place*", mixing reality and fiction with great poetic imagination (Herrera, 2003:130).

As in Boston, Gorky was a regular visitor to New York's museums and exhibitions. He was also an avid reader. Based on the biography written by Ethel Schwabacher, Gorky's student and his first biographer³ Harold Rosenberg portrays Gorky as an

intellectual artist: “he lived in an aura of words and concepts, almost as much at home in the library as in the museum and gallery” (1962:14). Apparently Gorky always carried with him books about the works of the great masters, memorizing the shapes of the art works in the same way others memorized verses of certain poems. Meyer Schapiro called Gorky a “fervent scrutinizer” of paintings, and it was certainly a crucial element of Gorky’s self-teaching: the ability to look at art and pick out the fundamental aspects in the works of the masters.

In the first years of the 1930s, Willem de Kooning was very close to Gorky, enjoying and sharing the latter’s great knowledge and passion for art, and accompanying him on many visits to exhibitions. “Gorky was the essential alchemist in de Kooning’s early life” (Stevens & Swan, 2004:101). However, de Kooning was never able to truly explain the mystery surrounding his friend: “I had some training in Holland, quite a training, you know, the Academy. Gorky didn’t have that at all. He came from no place. He came here when he was sixteen, from Tbilisi in Georgia, with an Armenian upbringing. And for some mysterious reason, he knew lots more about painting, and art – he just knew it by nature – things I was supposed to know and feel and understand – he really did it better. He had an extraordinary gift for hitting the nail on the head.” (Stevens & Swan, 2004:101).

On 15 September 1926, an article in the *New York Evening Post* presented the artist at the start of his teaching career at the Grand Central School of Art, founded two years earlier and since then having attracted some 900 students. This article gave Gorky some exposure referring to him as a 23 year old Russian painter fathered by the city of New York: “The election of Mr. Gorky to the art school faculty gives New York indefinitely, perhaps permanently, a member of one of Russia’s greatest artist families, for he is a cousin of the famous writer, Maxim Gorky. But Arshele Gorky’s heart and soul are still his own.” (quoted in Rosenberg, 1962:123). Gorky was portrayed as a young and talented artist able to cope with the city frenzy and, although newly arrived, capable of identifying the main flaws in the relationship of America and the Americans with contemporary art: an excessive taste for antiques, a preference for famous names and for whatever was in fashion (Rosenberg, 1962:124-5).

The emphasis of the *New York Evening Post* article on the free spirit of Gorky’s heart and soul would later gain some significance when set against those who thought that he lacked originality, was too eclectic and attached to the work of great masters such as Ingres, Cézanne, Matisse and, above all, Picasso. Gorky’s learning process followed a very specific and traditional model in which the disciple copies the work of the master until he is able to unravel its secrets. It is possible that Gorky became acquainted with this model in Armenia, which was also used in ancient art workshops and guilds. Within a history of twentieth century art devoted to the originality of the artist this working-learning process was the source of a lot of misunderstandings about the pertinence of the development of his work considered to be redeemed only in the final years (1942-1948), when Gorky “found” his own artistic expression. Published in 1962, Rosenberg’s already quoted study,



Untitled (Virginia Landscape), (1943)
Graphite and wax crayon on paper, 52,7x70.3cm
© 2015 The Arshile Gorky Foundation / Artist
Rights Society (ARS), New York

tried to give a new meaning to this misconception by stating that Gorky's despising of originality, one of the most central notions in modern art, was itself a sign of his originality. When Gorky painted in the manner of some of his favourite masters, a choice that displayed a surprising knowledge and a truly enlightened intuition of ancient and contemporary European art, his work was not an imitation, but rather a revelation of certain aspects that interested him in those works. His outstanding technique made the final result considerably different. However, Rosenberg took a further step by defining Gorky's practical learning process as a process of "acculturation". When he copied a painting by Picasso he was accessing the work of other artists, schools and periods in which Picasso was himself interested. Rosenberg did capture very well the significance of that learning process in the development of Gorky's artistic career. It did not function as a great preliminary period of imitation, but rather as an active period of work, a great effort to understand different artistic processes, which sometimes resulted in paintings very close to those of the masters he was most interested in: *"Gorky copies Picasso, who parodies Ingres, who was engaged in hiding something. The artist's masquerade resembles that of art itself, in which a constructed image, to begin with a 'copy of nature', keeps reappearing for centuries in a succession of metamorphoses. Gorky's act of labelling himself with another man's device lies at the root of his processes as a painter and the metaphorical art that blossomed out of them."* (Rosenberg, 1962:44).

In the 1980s, the systematic research carried out by Melvin P. Lader on the huge number of Gorky's drawings, allowed a better understanding of his creative process. Lader had access to several issues of the *The Arts* magazine of the 1920s, studied by Gorky and containing his annotations. He realised that in the illustrations of the great masters' works Gorky isolated the graphical aspects that most interested him. Once taken from their context, these shapes became abstract. On the other hand, Gorky also learnt from studying cubist compositions the importance of "negative space", the space untouched by the represented element (which occupies the positive space) or, in other words, all the empty spaces around the represented elements. *"Abstracting from other sources, whether they be artistic, natural, or man-made objects, was absolutely central to Gorky's thinking, and viewing form as a combination of both positive and negative space was, of course, consistent with modern artistic theory. The fact that he often discovered such use of space and form in the works of others attests to his unrivalled knowledge of art history."* (Lader, 2003:17).

Lader fully integrated the phase that Rosenberg labelled as constructive learning in the development process of Gorky's artistic career and also opposed the division of the artist's career into three different decades of work (the 1920s, the 1930s and the 1940s). He also contributed to an understanding of Gorky's relationship with the history of art, a relationship in which considerations regarding theme or chronology were never valued, rather the formal characteristics in the works of several artists that Gorky regarded as essential to the development of modern styles. Gorky's studies also had an important pedagogical side because he deciphered

aspects of the works' compositions and techniques together with his students. The artist demonstrated a truly surprising knowledge of these masters' works and of the techniques they used. He was aware of and discussed the work of Cézanne or the analytical and synthetic phases of Cubism at a time when these issues were not systematically discussed nor deserved the curiosity of American artists. It was therefore inevitable that his curriculum vitae would include a few years of study in Paris. Gorky presented himself as an avant-garde artist from the School of Paris, claiming to have studied at the Académie Julian or under the supervision of Kandinsky, in 1920 (Lader, 1985: 19).

3. Critical fortune

After the publication at the turn of the twentieth-first century of three biographies on Gorky that successfully established a broader understanding of the artist's life and creative context⁴ the retrospective exhibition, held by the Philadelphia Museum of Art in 2009, with its comprehensive catalogue⁵ has established the most up-to-date research on the artist. These publications have been further complemented by the essay written by Matthew Gale and by the book published by Kim S. Theriault.⁶ In France, within the commemorations of Year of Armenia in 2007, an exhibition⁷ was organized drawing public attention to Arshile Gorky, an artist well known to Breton and Duchamp – who invited him to participate in the 1947 Surrealist exhibition in Paris, the first major artistic event in France after the Second World War, and who had had a big influence on the revitalization of the “Shipwrecked Surrealism” when some of its better-known figures took refuge in the USA after 1940. Therefore, and in contrast to the heavy silence that fell upon Gorky's work in the fifty years immediately following his death in 1948, there has recently been a strong renewal of interest in his *oeuvre* and life. Gorky's work has been better understood and evaluated in the light of a much more “open” history of art, an interdisciplinary history of art which takes into consideration many different aspects regarding the interaction between artists, their social and cultural contexts and the manifold influences that build up different creative manifestations. In this regard, Gorky is a perfect character because he stands between culture – Homi Bhaba's *in-between state* that Kim Theriault acknowledges as Gorky's own “interstitial spatiality” both socially and privately: “Gorky was, in fact, as an outsider in a new place, always somewhat in-between – public and private, past and present, psyche and social – and reluctant to pin himself down (...).” (Theriault, 2009: 46). Gorky's *persona* and life adventure, linking the Middle East to the United States – with a strong imaginary interlude into the European avant-garde which he only saw and studied in America – has definitely caught the public's imagination and the interest of many scholars and curators. There has also been a big effort in establishing Gorky's corpus of work and personal documentation, especially in relation to a set of letters written in Armenian

⁴ Nouritza Matossian, *Black Angel: A Life of Arshile Gorky*, 1998; Matthew Spender *From a High Place: A Life of Arshile Gorky*, 1999; Hayden Herrera, *Arshile Gorky: His Life and Work*, 2003.

⁵ Michael R. Taylor (ed.), *Arshile Gorky. A Retrospective*, Philadelphia Museum of Art, 2009.

⁶ Matthew Gale, *Arshile Gorky. Enigma and Nostalgia*, Tate Publishing, 2010 (published when the Philadelphia exhibition was shown in London at the Tate Modern from 10 February to 3 May 2010. Kim S. Theriault, *Rethinking Arshile Gorky*, The Pennsylvania State University Press, 2009.

⁷ The exhibition held at the Centre Georges Pompidou and at the Gulbenkian Foundation in Paris was called *Hommage Arshile Gorky*. On this occasion a catalogue was published, the present article being a rearrangement of my text “Arshile Gorky ou l'impératif de la peinture” for this catalogue (Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2007). On this occasion the newspaper *Le Monde* published an article by Phillip Dagen asking for a full retrospective of Gorky's work in France, something that has not occurred to the present date.

⁸ It should be pointed out that in Gorky's first published biography by Nouritza Matossian the question of the fake letters had already been raised and partially corrected. Matthew Spender's undated edition *Goats on the Roof. A life in letters and documents* (London: Ridinghouse) establishes 50 letters in Armenian that were sent by Gorky to Vartoosh.

⁹ Robert Gulbenkian was nephew of Calouste Gulbenkian and former director and trustee of the Armenian Communities Department of the Gulbenkian Foundation, Lisbon.

¹⁰ In 1984, Karlen Mooradian organised an exhibition in Lisbon of his and his mother's collection of Gorky's works, with a catalogue fully written by Karlen. This exhibition then travelled to the Gulbenkian in Paris to be presented in January 1985 at avenue d'Iéna, the Parisian house of Mr. Gulbenkian

that have been discarded as false. The publication of Gorky's letters and documents⁸ has been a major contribution in developing a better understanding of this intriguing and outstanding artist. Even if Gorky's Armenian origin and background is undeniable – as Father Krikor Maksoudian writes '*Gorky (...) did not have any problem writing his letters in Armenian. His idiomatic use of the Armenian language in expressing his feelings and thoughts leave no doubt that he thought in Armenian.*' (Spender (ed.), undated: 425) – there have been some misconceptions regarding his relationship to his motherland to which he never returned. His sentimental and 'patriotic' Armenian approach was promoted by Karlen Mooradian (Gorky's nephew, Vartoosh only son) who became an Armenian scholar and used Gorky's artistic reputation to speak about his uncle's country: "*Much of his research is valuable, but his fabrication of primary sources to substantiate his view of Gorky as a great Armenian patriot has caused endless confusion.*" (idem: 487). Karlen Mooradian's acquaintance with Robert Gulbenkian⁹ and the Armenian background and continuous work with the Armenia Diaspora of the Gulbenkian Foundation was the fundamental reason why this Foundation exhibited Gorky's work in the 1980s¹⁰ and has incorporated three of his works in its Modern Art Centre art collection, holding fifty more in a deposit from the Diocese of the Armenian Church of America (Eastern). Since 1985, the Gulbenkian Foundation has promoted Gorky's artworks, exhibiting them whenever possible amongst his collection and temporary exhibitions programme and securing its loan to international temporary exhibitions. In connection with the 100th anniversary of the Armenian Genocide in 2015, the Gulbenkian Foundation promoted a week of events in November 2014, which will be held on a yearly basis from this date forward, on Armenian culture in order to bring this extraordinary multi-secular historical land and its people closer to the public.

4. Departure: Gorky's dreamed-of Armenia

Among the several researchers of Gorky's life and work it is commonly stated that he postponed the memory of Armenia, not forgetting his past life but placing it in parentheses, in some kind of memory pocket that was hard for him to open. According to Spender "*So much had been destroyed. It was impossible to come to terms with the loss. An act of nonremembering, which was not forgetfulness but postponement of thought, was the only response. It was perhaps for this reason that Gorky reacted so aggressively if ever anyone questioned the tall tales with which he later camouflaged the past. Explanations, justifications, dialogue of any kind would have required a mental effort that he could not make without bringing down a whole world of real experience tumbling about his head.*" (Spender, 2000:49).

Such postponement, in waiting for artistic and personal circumstances that would enable him to revisit memories, became the main explanation for the explosion of creativity displayed in his 1940s works, namely those dating between 1942 and 1948.

This outburst of creativity has been rightfully related with Gorky's marriage to Agnes Magruder, whom he always called Mougouch¹¹ and, above all, to the fertile working periods spent in the countryside: at Mougouch's parents farm in Virginia (Crooked Run Farm where he spent periods in 1941 and 1943), at Saul Schary's farm in Connecticut (a three week period in 1942) and, from September 1945 on, at Henry's Hebbeln remodelled farmhouse in Sherman, Connecticut.

Curiously enough, in 1942 as part of artist's contribution to the war effort, Gorky set up a course in camouflage at the Grand Central School of Art. The course programme allows us to peep into Gorky's thoughts about himself and his work considering camouflage as a natural disguise which must have been very familiar to his daily routine: *"To confuse and paralyze the enemy vision is the role of camouflage. (...) In the study of the object, as a thing seen, [the artist] has acquired a profound understanding and sensibility concerning its visual aspects. The philosophy as well as the physical and psychological laws governing their relationships constitutes the primary source material for the study of camouflage. The mastery of this visual intelligence has been the particular domain of the modern artist."* (Spender (ed.), undated: 188). The text then follows explaining how Cubist painters, more than any other, understood the governing laws of the visible world establishing its visual premises for architecture and design, and acknowledging the importance of the "different branches of modern art" which "through exhaustive experiment and research" created a "vast laboratory whose discoveries unveiled for all the secrets of form, line and color". Perhaps more important is the half-sentence stating "Arshile Gorky, himself a product of this period and a modern painter of considerable reputation..." (*ibidem*, my emphasis) as it clearly reinstates the wonderfully close link – fully recognised by De Kooning in the previously quoted famous statement about Gorky – that united Gorky to modernity and to the practise of an instinctively, although thoroughly studied and debated, modernist representational theory. This can be seen as the core of Gorky's fragmented personality that in fact, has made him completely predisposed to fully understand and perform as his own modernist representational premise both formally and conceptually.

Inevitably however, underneath and simultaneously with his somewhat brilliant self-camouflage, Gorky's inner self was kept very much alive, obviously as a condition of his extraordinary creativity. What may have been a continuous flow, keeps surfacing in different moments that are not necessarily exclusively linked with Surrealistic practices. Some of the titles of several paintings and drawings from 1938 on refer to places and rituals of his motherland: *Garden in Sochi* or *Garden of Wish Fulfilment*. Others are of a poetic autobiographical nature, such as the extraordinary *How my Mother's Embroidered Apron Unfolds in My Life* or the more prosaic *Scent of Apricots on the Fields* or *Water of the Flowery Mill*. Others have a

¹¹ This nickname being 'an affectionate Armenian version of the Russian adjective meaning 'powerful'" (Spender (ed.), undated: 488).



Gorky drawing in a field at Crooked Run Farm, Virginia, summer 1944.
Photograph by Agnes Magruder. Courtesy the Arshile Gorky Foundation.

strong Surrealist poetic flavour such as *The Liver is the Cock's Comb*, or *The Leaf of the Artichoke is an Owl*. Gorky's titles struck by their poetic and rather sincere nature for someone who apparently always felt the need to negotiate some kind of disguise in his relation towards other people.

Achieving artistic maturity, Gorky was certainly able to draw from his old, probably confused, certainly traumatic memories, and bring forth into his art what they conveyed. He did this almost poetic capturing of his past mainly within the creative frame of Surrealism, which he followed regularly since its first echoes in New York with the publication of *Cahiers d'Art* from 1926 onward. Some of the surrealist features, namely the automatism, were only achieved in the early 1940s, and

these technical requirements were very important in the creation of his particular abstract vocabulary.

However, as already pointed out, his returning to Armenian memories and to his personal loss was a deeply rooted impulse that remained with him throughout his life. This can be ascertained by the painting begun in 1926: a double portrait entitled *The Artist and His Mother*. It is a painting that has two versions (one dated 1926-1936, presently at the Whitney Museum for American Art¹² and a second one dated c. 1926-c.1942 belonging to the National Gallery of Art, Washington). These paintings, or rather this image differently painted in two versions, was executed from a photograph of himself and his mother taken in Van in 1912, which was to be sent to his father in the United States. Gorky found the photograph at his father's house and he treasured its possession very much. It is said to be one of the few things he saved from the fire in 1946 when his studio was burnt along with many of his works amounting to more than 20 paintings and a year and half's worth of drawings (Spender, 2000:29). The painting is a long artistic and obviously emotional negotiation with the traumatic disappearance of his mother, his homeland, his childhood and almost himself. Its monumental evocative power makes it an overwhelming image, even for those unfamiliar with Gorky's work.

Over time these two paintings became a powerful symbol of the 1915 Armenian genocide. *"Armenians of the Diaspora recognize in these works degrees of suffering about which those who are not Armenian know nothing. Though most Armenians with whom I have talked have their difficulties with Gorky's abstract work, the two versions of The Artist and His Mother evoke immediate recognition. Or even more: the implication that non-Armenians have no claim over this image. As does no other work by an Armenian artist, it bears witness to the genocide of 1915."* (Spender, 2000:182). It is possible to evoke the genocide once we know about the dramatic events that took place after the photograph was taken and that are somehow hinted at in the photograph itself: the family's escape from Van to Etchmiazin and then to Yerevan, Shushanik der Marderosian and her children's unsuccessful attempt to reach Tbilisi, the forced return to Yerevan where in March 1918 Shushan would eventually die of starvation and exhaustion in the arms of Gorky and Vartoosh, and finally the siblings' escape to the United States. The iconic character of this painting was deliberately sought by the artist, and is common to other portraits that Gorky made of his sisters during these same years. This iconic aspect is similar to that of ancient Byzantine and medieval paintings, underlined by the composition's hieratic nature, deliberately made flat in a strict assertion of the canvas's two-dimensionality (something in which Gorky took a profound interest having studied in great detail the work of Paolo Ucello¹³). The iconic value of the painting is also stressed by the significance of the polished surface, something that we also find in his other portraits (Gorky used a razor in order to achieve this uniform appearance of the painted surface¹⁴).

In a more formal sense, we can regard it, like Rosenberg did, as an attempt to create a masterpiece, a desire he shared with De Kooning. Its importance in Gorky's artistic

¹² It actually belongs to Gorky's daughters, Maro and Natasha, as a present from Julien Levy in memory of their father.

¹³ Here as well as in other aspects of his work Gorky was greatly influenced by John Graham (Kiev, 1886-?, 1961): "A canvas was 'a two dimensional proposition'. Any hint at three-dimensional 'illusionism' was to be avoided. 'Perfect two-dimensional form speaks of objects' three-dimensionality better, more fully and more poignantly than shadow painting possibly can'. To add shadows to shapes was to 'conceal shape rather than elucidate it'." (quoted by Spender, 2000:94).

¹⁴ “This picture took a hell of a long time. He’d let it dry good and hard. Then he’d take it into the bathroom and he’d scrape the paint down with a razor over the surface, very carefully until it got as smooth as if it were painted on ivory. You look at the picture and you won’t be able to tell how he did it because there are no brushstrokes. Then he’d go back and paint it again, all very fine and done with very soft camel-haired brushes. He scraped it and he scraped it and he scraped it. Then he’d hold it over the bathtub and wipe off with a damp rag all the excess dust and paint that he’d scraped off. That’s how he got that wonderful surface. It’s the only painting he ever did that way.” (Saul Schary apud Matossian, 1998:217).

career has recently been stressed, either in the Philadelphia exhibition and catalogue (it is the image chosen for its cover) or in the studies published by Matthew Gale and by Kim Theriault, emphasising the different character of both paintings. Gorky never lost the sense of belonging to an extraordinarily ancient and rich culture, a founding world culture, which had almost no point of contact with what he saw and learnt in the United States and from western culture. He did receive, however, a lot from western culture and from the American way of life, being himself a self-made man, although his career path to success was not achieved. The open crisis of his last years, a succession of incidents that finally broke down his resistance – his studio fire, a terrible cancer, a car crash causing the incapacity of his right arm – suggest the closure of a fearful circle which was however opposed by what he accomplished for perpetuity: a family and an artistic oeuvre that continually fascinates and slowly unravels its mysteries. ●

Bibliography

GALE, Matthew, 2010, *Arshile Gorky. Enigma and Nostalgia*, London, Tate Publishing
HERRERA, Hayden, 2003, *Arshile Gorky. His Life and Work*, London; Bloomsbury.

LADER, Melvin P., 1985, *Arshile Gorky*, New York/London/Paris: Abbeville Press Publishers.

———, 2003, “What the Drawings Reveal: Some Observations on Arshile Gorky’s Working Method” in *“Arshile Gorky. A Retrospective of Drawings”*, New York: Whitney Museum of American Art & Harry N. Abrams.

MATOSSIAN, Nouritza, 1998, *Black Angel. A Life of Arshile Gorky*, London: Chatto & Windus.

MOORADIAN, Karlen, 1984, *Arshile Gorky. 1904-1948*, Lisbon: Calouste Gulbenkian Foundation / Centro de Arte Moderna.

ROSENBERG, Harold, 1962, *Arshile Gorky. The Man, the Time, the Idea*, New York City: The Sheepmeadow Press/Flying Point Books.

———, 1964, “Arshile Gorky. Art and Identity” in *The Anxious Object*, Chicago & London: The University of Chicago Press, pp. 99-106.

SPENDER, Matthew, 2000, *From a High Place. A Life of Arshile Gorky*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press [1st edition – New York: Knopf, 1999].

STEVENS, Mark & SWAN, Annalyn, 2004, *De Kooning, an American Master*, New York: Alfred A. Knopf.

TAYLOR, Michael R. (ed.), 2009, *Arshile Gorky: A Retrospective*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

THERIAULT, Kim S., 2009, *Rethinking Arshile Gorky*, The Pennsylvania State University Press.

Resumo

As últimas décadas foram marcadas por fortes tensões entre os “discursos oficiais historiográficos” e outras formas alternativas de narrar os acontecimentos humanos. No campo da arte esta tensão foi particularmente evidente, levando ao surgimento de diversas estratégias distintas para enfrentar o modelo oficial e/ou para tentar integrar os discursos e contribuições da alteridade. Ao longo deste texto procurar-se-á analisar algumas dessas estratégias que foram usadas neste período de crise, recorrendo para o efeito a um conjunto de conceitos escaquísticos – “jogar de negras”, “ataque das minorias”, “xadrez 960” – que, funcionando como metáforas, poderão acrescentar valor heurístico para a compreensão dos fenómenos sociais e humanos. Ao optar-se por este tipo de abordagem, pretende-se valorizar um tipo de análise que prolifera atualmente nas ciências sociais e humanas e que procura pensar a complexidade humana a partir de modelos alternativos, baseados em analogias. ●

Abstract

The last few decades have been marked by strong tensions between the “official historiographical discourse” and alternative ways of narrating human events. This tension has been particularly obvious in the field of Art, leading to the emergence of several distinct strategies that integrate disparate narratives and challenge the official model. In this article, I use a set of chess concepts to analyze some of the strategies employed during this period of crisis, such as “playing with black pieces”, “minority attack”, “Chess960”. These concepts, used as metaphors, add heuristic value to the understanding of social phenomena. This approach, I believe, will enhance the model based on analogy, a type of analysis that currently prevails in the anthropological sciences and social research. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Manuela Ribeiro Sanches

Centro de Estudos Comparatistas
Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Luísa Cardoso

Instituto de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa
Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras/Universidade de Lisboa

palavras-chave

CRISE

ANALOGIA

JOGAR DE NEGRAS

ATAQUE DAS MINORIAS

XADREZ 960

key-words

CRISIS

METAPHOR

PLAY WITH BLACK PIECES

MINORITY ATTACK

CHESS960

Data de Submissão

Date of Submission

Out.2014

Data de Aceitação

Date of Approval

Jun. 2015

O XADREZ COMO METÁFORA PARA PENSAR A CRISE NAS HUMANIDADES

DINIZ CAYOLLA RIBEIRO
Faculdade de Belas Artes
Universidade do Porto

No princípio da década de 80 do século xx, Clifford Geertz escreveu um artigo para a revista *The American Scholar* intitulado “Mistura de gêneros: a reconfiguração do pensamento social”, no qual procura refletir sobre três factos que, do ponto de vista dele, estavam a ocorrer no âmbito das ciências sociais e humanas: 1) o esbatimento acentuado das fronteiras entre gêneros “científicos”; 2) a alteração na forma como os cientistas explicam e/ou interpretam os fenómenos sociais; e 3) o aumento do uso de analogias (Geertz 2002, 33). É neste contexto que Geertz, considerado como o “pai” da antropologia interpretativa, escreve as linhas que se seguem, antecipando a possibilidade de o xadrez se transformar numa analogia com valor heurístico para pensar a sociedade.

“(…) Nas ciências sociais, ou pelo menos naquelas que abandonaram uma concepção reducionista de sua função, as analogias são obtidas, com frequência cada vez maior, nas atividades culturais e não nos instrumentos de manipulação física – no teatro, na pintura, na gramática, na literatura, no direito e até nos jogos. O que a alavanca fez um dia para a física, o movimento de uma peça de xadrez promete fazer hoje para a sociologia.” (Geertz 2002, 38)

De facto, depois de lermos estas palavras, questionamo-nos: porque não o xadrez? Se pensarmos bem, o recurso à analogia do xadrez não é uma novidade, e já vem sendo usado pelo menos desde a época medieval por “autoridades morais” para pensar a sociedade. Recordemos, por exemplo, o sermão do monge dominicano Jacopo da Cessole (c. 1250-c. 1322), no qual o xadrez é usado como um modelo ideal da sociedade, redigido em finais do século xiii, e posteriormente impresso sob a forma de livro: *Liber de moribus hominum et officiis nobilium super ludo*

scacchorum; ou então o bem conhecido texto “The Morals of Chess”, publicado na *Columbian Magazine* em Dezembro de 1786, em que Benjamin Franklin, um dos fundadores dos Estados Unidos da América, discorre sobre os benefícios morais e sociais do xadrez.

Se avançarmos no tempo, verificamos que o xadrez continuou a ser uma ferramenta muito útil para determinadas ciências, nomeadamente para aquelas ligadas à cognição e à cibernética, não só como analogia mas também como meio, permitindo aos cientistas destas áreas realizarem experiências que ajudam a compreender melhor a forma como os seres humanos pensam, recordam e decidem. Lembremo-nos, a título de exemplo, das experiências de finais do século XIX de Alfred Binet acerca da memória dos jogadores de xadrez; de *Thought and choice in chess*, a relevante tese de Adriaan de Groot de 1946, publicada em inglês em 1965; ou então nos embates de finais do século passado entre Kasparov e o computador Deep Blue, que serviram de motivo e metáfora para comparar o pensamento humano com o “raciocínio” da máquina.

As ciências empresariais têm igualmente recorrido por diversas vezes ao xadrez para tentar mostrar semelhanças entre o xadrez e a vida, ou então para demonstrar que as táticas e estratégias usadas no tabuleiro de xadrez poderão ter aplicações úteis nos tabuleiros comerciais, onde a necessidade de derrotar a concorrência obriga frequentemente ao uso de metáforas marciais. Alguns exemplos recentes, entre muitos outros possíveis: Bruce Pandolfini – *Every Move Must Have a Purpose: Strategies From Chess For Business and Life* (2003); Garry Kasparov – *How Life imitates Chess* (2007); Bob Rice – *Three Moves Ahead: What Chess Can Teach You About Business (Even If You’ve Never Played)* (2008); ou Miguel Illescas – *Jaque Mate: Estrategias ganadoras del ajedrez para aplicar a tu negocio* (2012).

Do mesmo modo, como bem sabemos, o xadrez tem sido usado por inúmeros autores modernos da área das humanidades para ilustrar ideias ou conceitos, e ao pensarmos nesta ligação vem-nos imediatamente à memória a metáfora do xadrez usada por Saussure no seu póstumo *Curso Geral de Linguística* (1916), as comparações entre xadrez e língua de Wittgenstein nas suas *Investigações Filosóficas* (1953), ou então a analogia de Freud entre o processo terapêutico e o jogo de xadrez (1913).

E, claro, o xadrez também não é novidade no campo da história ou mesmo no campo dos estudos do género, como mostra, por exemplo, a paradigmática obra de Marilyn Yalom intitulada: *Birth of Chess Queen: a history* (2004). Neste notável trabalho de investigação, Yalom argumenta que existe um paralelismo entre o surgimento e ascensão da Dama (ou Rainha, como é vulgarmente chamada) no jogo de xadrez e as circunstâncias sócio-históricas em que tal ocorreu, demonstrando que o poder que esta peça feminina foi adquirindo entre os séculos XII e XV resulta da convergência de três transformações culturais que estavam em curso naquela época: o aumento da influência política de algumas mulheres nos destinos dos reinos e condados; o culto mariano e o amor cortês. Lembremo-nos que esta peça não existia nas variantes indianas, persas e muçulmanas que fazem parte da “filogénese” do

xadrez europeu moderno, e que a Dama é desde finais do século xv a peça com maior poder efetivo em cima do tabuleiro. Citando as suas palavras:

“Mas há uma segunda parte deste quebra-cabeças. A Dama do xadrez não começou como a peça mais poderosa no tabuleiro. Na verdade, tal como o vizir, a Dama era inicialmente o membro mais fraco de sua comunidade, podendo avançar apenas uma casa na diagonal de cada vez. No entanto, no final do século xv, ela tinha adquirido uma capacidade incomparável de movimentos. Em 1497, quando Isabel de Castela reinava sobre a Espanha e até mesmo as partes do Novo Mundo descoberto por Colombo, um livro espanhol reconheceu que a Dama de xadrez tinha-se tornado a peça mais poderosa no tabuleiro. Este livro, escrito por um tal de Lucena e intitulado *The Art of Chess (Arte de axedrez)*, foi um momento de viragem, dividindo o xadrez ‘velho’ do ‘novo’ xadrez – o jogo que ainda jogamos atualmente” (Yalom, 2005, XX, tradução livre)

Ou seja, Marilyn Yalom compreendeu que o xadrez poderia revelar os “sintomas” de uma época histórica e viu na Dama do xadrez um ícone do poder feminino.

Foi a pensar em todos estes exemplos, e em muitos outros que não cabem aqui, que me lembrei de propor o xadrez como analogia para pensar o momento de crise que atualmente atravessam as ciências históricas e as humanidades. O xadrez é, por excelência, um jogo de crises, não só por ter já passado por várias ao longo da sua história e ter sobrevivido, mas sobretudo por ser um jogo em que a tensão tem um papel fundamental: cada lance, em princípio, deverá ser susceptível de provocar uma crise no tabuleiro, obrigando o adversário a ter de reagir através da realização dum outro lance, o que levará a uma nova crise. E assim sucessivamente, dialeticamente.

Por outro lado, o xadrez é um jogo altamente sofisticado, muito complexo em termos estratégicos, e extremamente rico em termos conceptuais, permitindo o recurso a diversos conceitos que podem viabilizar uma melhor compreensão das táticas e estratégias que ocorrem no “tabuleiro” maior em que todos nós nos encontramos e no qual somos convidados a jogar. Ou seja, o xadrez poderá ter um papel heurístico na compreensão dos fenómenos humanos – é este o argumento principal deste texto.

Para o efeito, proponho o uso de três conceitos para pensar a contemporaneidade: “jogar de negras”, “ataque das minorias” e “xadrez 960”. O primeiro é um conceito já usado anteriormente na minha tese de doutoramento (Cayolla Ribeiro, 2009), que aparece aqui a partir de um olhar renovado. Os outros dois nunca foram usados no âmbito da história da arte, são oriundos do universo escaquístico, e pareceram-me particularmente adequados para pensar a crise deste início de milénio nas artes e humanidades (Spivak 2012). Convém nunca esquecermos que o “lance” inaugural que provocou a crise na arte em 1917 – o envio de um urinol para uma exposição de arte – foi feito por Marcel Duchamp, um artista profundamente criativo que ocupava parte significativa do seu tempo a jogar xadrez (Schwarz 1997, Tomkins 1996, Naumann 2009)

E que lance! E que crise!

Jogar de negras

No outono de 1984 realizou-se em Nova Iorque, no Modern Museum of Art (MoMA), uma ambiciosa exposição sobre as influências ditas “primitivas” na artes plásticas modernas. Tinha por título *“Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* e procurava mostrar não só as putativas “afinidades” entre ambas as artes, como o próprio subtítulo indiciava, mas sobretudo a enorme influência que essas “outras” artes tinham exercido em toda a modernidade artística. Para o efeito, os organizadores da exposição – William Rubin e Kirk Varnedoe – colocavam num mesmo espaço expositivo 150 peças de artistas modernos juntamente com 200 peças “tribais” oriundas de vários museus espalhados pelo mundo, bem como de coleções privadas maioritariamente de artistas. A acompanhar a exposição foi ainda publicado um extenso catálogo, em dois volumes, com 19 ensaios escritos por renomados investigadores, colmatando desta forma uma “estranha” lacuna de informação numa área tão sensível para as artes plásticas modernas, que os historiadores e críticos de arte insistiam em não querer analisar (Rubin 1984). Lembremo-nos que até à data havia apenas dois trabalhos de algum fôlego sobre este assunto: um primeiro realizado por Robert Goldwater em 1938, intitulado originalmente *Primitivism in Modern Painting*, que tinha sido revisto e aumentado em 1967, passando a intitular-se *Primitivism in Modern Art*; e um segundo da autoria de Jean Laude, publicado em 1968 com o título: *La peinture française et l’art nègre (1905-1914)*. Em suma, esta exposição chamava a atenção para uma espécie de amnésia geral da história da arte moderna, tentando de certo modo remediar ou atenuar esse sintoma através de uma mostra redentora.

Contudo, não foi desse modo que a exposição foi recebida pela crítica especializada! Apesar dos títulos elogiosos de alguns periódicos mais generalistas, uma parte significativa dos artistas, críticos e outros agentes do sistema das artes interpretou a exposição de um modo extremamente negativo, discordando totalmente com o conceito “afinidades” que figurava no subtítulo, acusando os curadores de terem usado um modelo expositivo datado, “paroquial” e “hegeliano” (McEvelley 1984), “imperialista” (Clifford 1985), bem como alicerçado em pressupostos segregacionistas do tipo nós-eles (Hiller 1991) que não eram compagináveis com a época que então se vivia. A este propósito, e na impossibilidade de poder desenvolver este assunto num artigo com estas dimensões, recorro a uma citação-chave da autoria de Rasheed Araeen, que ilustra de um modo exemplar o mal-estar que a exposição gerou:

“O ‘primitivo’ de hoje aprendeu de facto a desenhar, a pintar e a esculpir; e também aprendeu a ler, a escrever e a pensar em termos conscientes e racionais, e até de facto lê todos esses textos mágicos que conferem ao homem branco poder para governar o mundo. O ‘primitivo’ de hoje tem ambições modernas e entra no Museu de Arte Moderna, com todo o poder intelectual dos génios modernos, e diz a William Rubin para ir à merda [to fuck off] com todo o seu primitivismo:

o senhor já não tem poder para me definir, classificar ou categorizar. Deixei de ser o objecto maldito do Museu Britânico. Estou aqui, mesmo à sua frente, como artista moderno em carne e osso. Se quiser conversar comigo, vamos a isso. MAS PARE DE USAR O ESTÚPIDO TERMO PRIMITIVISMO.” (Araeen, 1991, 172, tradução livre)

Parece que o suposto “remédio” acabou por provocar outros efeitos secundários que não estavam previstos, contribuindo para que a “ferida” drenasse ainda mais pus.

No entanto, houve um certo empolamento por parte da crítica especializada, que generalizou o primitivismo a partir desta mostra, usando como ponto de partida uma abordagem pós-colonial desenvolvida a partir dos alicerces criados por Edward Said na obra *Orientalism* (1978). Se observamos com um pouco mais de atenção esta prática artística ao longo da história mais recente, verificamos que os artistas, de uma maneira geral, recorreram às influências ditas “primitivas” para contestar a tradição hegemônica renascentista, usando-as para pôr em causa o centro do próprio sistema: a academia. Os vários exemplos “primitivistas” que podemos facilmente encontrar nas obras de Gauguin, Vlaminck, Derrain, Matisse, Picasso, Kirchner, Franz Marc, Marcel Janco, Max Ernst, Jackson Pollock e de inúmeros outros artistas ligados a manifestações artísticas mais expressionistas, demonstram de um modo evidente que a “arma” primitivista foi usada para pôr em causa o sistema, e não para o alimentar.

Mas não há dúvida que os artistas jogaram este jogo!

É aqui que a metáfora do xadrez poderá aparecer para ajudar a visualizar melhor o fenómeno, captando-o a partir de um conceito: os artistas “jogaram de negras”. Porquê negras? Não tanto pela cor, mas sim pelo facto do jogador que tem as peças negras estar condenado a ter de jogar em segundo lugar. Quem joga xadrez conhece bem esta diferença. Quem tem as peças brancas tem tudo a seu favor: a iniciativa, a possibilidade de construir um centro dominador, a ideologia de ser o primeiro. As estatísticas demonstram-no de uma forma inequívoca: dependendo das bases de dados usadas como referência, as brancas em média ganham em mais 8 a 10% de jogos. Em contrapartida, quem joga de negras está condenado a reagir passivamente aos lances do adversário, esperando por uma oportunidade, ou então a contra-atacar agressivamente, correndo assumidamente mais riscos, usando as suas peças negras para destruir o centro do adversário.

Em sentido metafórico, foi esta forma de contra-ataque que os artistas primitivistas adoptaram. Contrariando as teses elitistas “brancas” que defendiam a identidade humana e artística a partir de alianças com o progresso civilizacional e tecnológico, bem como com o modelo renascentista, estes artistas legitimaram a sua identidade a partir da ligação com a faceta mais intemporal, profunda e universal do ser humano. Dito por outras palavras, os artistas primitivistas afastaram-se do “orgulho branco” e da arrogância urbana iluminista (que venera a razão, a indústria, a maquinaria, o dinheiro, as metrópoles, o academismo), para propor um caminho alternativo que retoma a liderança do espírito a partir da ligação à natureza, à loucura, à espon-

taneidade infantil, ao selvagem, e a muitos outros aspectos vistos como marginais e/ou “primitivos”.

Donde, as críticas pós-coloniais, tão adequadas e assertivas em relação ao orientalismo, serem por vezes tão ambivalentes e muitas vezes desajustadas para pensar o primitivismo. Por um lado, as críticas fazem sentido porque o primitivismo contribuiu, de facto, para a essencialização e exotização da alteridade. Mas por outro lado, ao contrário do orientalismo, os artistas ocidentais que recorreram às influências ditas primitivas fizeram-no para colocar em causa todo o sistema. No fundo, há até uma certa continuidade entre os críticos pós-coloniais e os artistas primitivistas. Ambos “jogaram de negras”. Ambos aliaram-se à alteridade para atacar o sistema das artes. Ambos assumiram, como lembra Hal Foster no texto “O artista como etnógrafo”, a mesma posição no sistema triangular das artes, que tem como outros polos o “objecto de contestação” e o “sujeito de associação”, aliando-se ao mais fraco, deslocando deste modo “a problemática da classe e da exploração capitalista, para a da opressão racista e colonialista” (Foster 2004, 13-14).

Mas o facto de terem ambos “jogado de negras” não significa que tenham recorrido às mesmas táticas ou estratégias. Diria que os artistas criaram uma nova “abertura” na arte (e mais à frente voltarei a este tópico da abertura), enquanto que os críticos pós-coloniais acrescentaram novos “planos estratégicos” para essa abertura. E uma dessas estratégias intitula-se “o ataque das minorias”, objecto de análise da próxima secção.

Ataque das minorias

Se fizermos uma primeira aproximação literal à expressão “ataque das minorias”, compreendemos imediatamente a ideia fulcral que este conceito encerra. Os elementos constituintes das “minorias”, parte integrante da história imperialista da “civilização ocidental”, mas que por motivos vários não fazem parte do grupo dominante das “brancas” – i.e., não são “caucasianos”, e/ou “masculinos”, e/ou “anglo-saxónicos”, e/ou “protestantes” – cansados de serem “outrizados”, menorizados, desconsiderados, silenciados, ou vítima de muitas outras formas de rebaixamento, passaram ao contra-ataque, tirando partido da sua condição de subalternidade. No entanto, este contra-ataque partiu de um grupo seleto de representantes – professores e investigadores universitários, escritores, intelectuais em geral – que apesar de fazerem parte das minorias, encontravam-se numa posição privilegiada e conheciam bem as regras do jogo. Ou seja, são, grosso modo, indivíduos “híbridos”, na medida em nasceram e cresceram em famílias cujos ascendentes viviam nas antigas colónias europeias, realizaram a sua formação académica nos Estados Unidos ou na Europa, e conseguiram alcançar uma posição de destaque em universidades relevantes no Ocidente”.

Veja-se, por exemplo, o caso de Edward Said (1935-2003), autor de *Orientalism* (1978), uma obra já aqui referida e amplamente considerada como um dos textos matriciais da crítica pós-colonial. Nascido em Jerusalém, filho de uma família palestina, Said passou parte da primeira infância na Palestina e no Egito a estudar em escolas de elite criadas pelo antigo império britânico, e prosseguiu os seus estudos acadêmicos nos Estados Unidos da América nas prestigiadas universidades de Princeton e Harvard. Mais tarde ingressou na Columbia University, onde se notabilizou como Professor de Literatura Comparada, e terminou a sua carreira na Yale University.

Veja-se, outro exemplo, Stuart Hall (1932-2014), um dos fundadores da “British Cultural Studies”, ou como também é por vezes referida “Birmingham School of Cultural Studies”, bem como da conhecida publicação académica *New Left Review*. Hall nasceu na Jamaica, no seio de uma família com ascendência indiana, africana e britânica, e fez a sua formação em escolas cujo sistema de ensino se baseava no modelo “clássico” britânico. Anos depois, beneficiando de uma bolsa de estudos, realizou os seus estudos académicos em Oxford, no Reino Unido, onde defendeu as suas provas de Mestrado e iniciou os seus estudos para o doutoramento, que nunca chegou a acabar. Em 1979 tornou-se professor de Sociologia na Open University, cargo que manteve até se aposentar como professor “Emérito” em 1997.

Veja-se ainda, como terceiro exemplo, o caso de Gayatri Chakravorty Spivak, autora do influente texto “Can Subaltern Speak?” (1988). Spivak é, uma vez mais, uma proeminente figura intelectual que ganhou notoriedade nas últimas décadas do século XX, e que beneficiou de uma educação mista: indiana e britânica. Nascida em 1942 em Calcutá, Spivak fez os seus primeiros estudos em escolas de elite “britânicas” e prosseguiu a sua formação académica no Estados Unidos, na Cornell University. Enquanto estudante de Doutoramento, começou a leccionar na Universidade de Iowa, e em 2007 conseguiu a proeza de se tornar professora da prestigiada Columbia University, algo que uma “mulher de cor” nunca tinha conseguido na já longa história desta Universidade.

Em suma, três autores que souberam tirar partido da posição privilegiada alcançada e transformar a sua condição de subalternidade numa poderosa arma argumentativa. Voltando à metáfora, estes autores aprenderam com mestria a jogar este sofisticado “jogo de xadrez” em que se viram envolvidos, realizando uma estratégia que é muito comum no xadrez: “o ataque das minorias”. Ou seja, estes autores usaram os conhecimentos adquiridos nas escolas e universidades do antigo colonizador, apropriaram-se das teorias e conceitos que são ensinadas nessas instituições, localizaram essas aprendizagens, incorporaram-nas na sua própria *práxis* enquanto pensadores “outros”, e usaram-nas para minar o “centro branco”.

Resta saber se falaram em nome dos “subalternos” em geral, ou apenas em benefício próprio. Como reitera a própria Gayatri Spivak (1988), é muito provável que estes discursos tenham sido mais benéficos para as elites minoritárias, do que para os interesses da maioria subalterna silenciada. Contudo, isto não significa que esses

ataques tenham sido em vão ou que não deveriam ter sido feitos. Continuando com Spivak (2009), este é um exemplo claro daquilo a que ela chamou “double-bind”, ou “duplo-vínculo”, conceito que foi buscar à psiquiatria: temos duas alternativas em conflito, é necessário avançar e tomar uma posição, sabendo no entanto que haverá sempre um remorso e arrependimento por não se ter escolhido a outra alternativa. Neste caso, Spivak optou por ir a jogo, porque considerou que não falar pelos subalternos seria pior. Optou por adoptar um “essencialismo estratégico”, isto é, um tipo de solidariedade temporária entre indivíduos heterogêneos para efeitos de ação social. Ou, se quisermos, optou por realizar um “ataque das minorias”, jogando de negras.

Esta é a faceta mais óbvia do “ataque das minorias”. Contudo, se olharmos este conceito a partir do olhar do xadrezista, verificamos que o conceito tem outras nuances que escapam ao olhar leigo.

Num dicionário de xadrez podemos ler a seguinte definição de “ataque das minorias”:

“Estratégia de ataque que prevê uma manobra com avanço de uma minoria de peões em uma ala contra maior quantidade de peões inimigos, mas com características estáticas, ou cujo avanço o adversário, por razões estratégicas queira evitar. Normalmente, constitui-se de dois peões avançando contra três adversários, mas também de três contra quatro e até dois contra quatro. O atacante procura obter o desmembramento da posição inimiga com a criação de um peão isolado.” (Filguth 2005, 27).

Traduzindo para linguagem convencional, um ataque das minorais visa provocar o desmembramento de uma cadeia de peões e a criação de uma debilidade, obrigando o adversário a ter de concentrar as suas peças na defesa desse peão. Transpondo esta ideia para outros tabuleiros, o “ataque das minorias” levado a cabo por Gayatri Spivak, Stuart Hall, Edward Said, e muitos outros “jogadores de negras”, ajudou ao desmembramento das grandes narrativas das “brancas”, invertendo momentaneamente a iniciativa do jogo, e obrigando o “inimigo” a ter de jogar à defesa em torno de “peões isolados”. Como resultado, esta estratégia, levada a cabo por diversas minorias, contribuiu fortemente para o desaparecimento das grandes explicações universalistas, para o desmembramento das teorias integrativas, para o estilhaçamento dos seus conceitos, e para o surgimento de novas teorias que procuram resgatar supostamente o que de melhor restou das antigas grandes narrativas integrativas. Refiro-me às “teorias 960”.

Xadrez 960

Quem experimenta jogar xadrez ao nível de clube rapidamente descobre que no princípio está a “abertura” e que existe um mar de informação sobre o tema. Basta abrir a página dum motor de busca da internet e digitar as palavras “chess”

e “opening” para se ter uma noção do que se está aqui a falar. O resultado obtido desdobra-se em páginas e páginas com centenas de títulos de livros dedicados às aberturas e defesas de xadrez, blogues, bases de dados, artigos em revistas especializadas, vídeos, DVDs..., enfim, uma quantidade verdadeiramente impressionante de dados, relacionados apenas com a primeira fase do jogo. Existem mesmo dezenas de monografias dedicadas a uma única variante duma determinada abertura ou defesa. Exemplos: “Winning with the Najdorf Sicilian”, “French Defense: The Solid Rubinstein Variation”, “French Defense Advance Variation”. E os exemplos poderiam continuar. No fundo, é como se a partida propriamente dita começasse apenas ao lance 15 ou 20, ou até mais tarde, uma vez que até lá tudo se resume a lances teóricos que o noviço deverá compreender e memorizar; caso contrário, correrá sérios riscos de ter a partida perdida antes mesmo de a ter “começado”.

Na tentativa de ultrapassar este problema e trazer alguma “frescura” ao jogo, o antigo campeão do mundo Robert (Bobby) Fischer (1943-2008) propôs em 1996 uma nova variante de xadrez: “Chess960”, ou “Fischer Random Chess” como também por vezes é referido, e que em português se traduz pela expressão “xadrez 960”. A ideia é muito simples. Em vez de se começar o jogo a partir da posição convencional das peças, principia-se a partir de uma das 960 posições possíveis resultante da combinação aleatória das oito peças que se encontram na primeira e oitava filas. Dito por outras palavras, a posição *standard* obriga que as peças estejam dispostas da esquerda para a direita da seguinte forma: Torre, Cavalo, Bispo, Dama, Rei, Bispo, Cavalo, Torre. No xadrez 960 deixa de haver esta obrigatoriedade e o jogo passa a poder começar, por exemplo, a partir da posição: Torre, Rei, Torre, Bispo, Bispo, Cavalo, Cavalo, Dama. Ou então de uma das 959 combinações possíveis restantes, na qual se encontra também, evidentemente, a posição convencional, que passa a ser apenas mais uma. Existem contudo duas regras a limitar a combinatória das peças: o Rei terá de estar sempre situado entre as duas torres, a fim de permitir o Roque, uma jogada especial de xadrez; e terá de haver forçosamente um bispo de casas brancas e outro de casas negras. Apesar destas duas simples regras que limitam a combinatória, ficamos ainda com 960 maneiras simétricas distintas de começar uma partida de xadrez, o que mostra bem a potencialidade desta variante xadrezística.

Como facilmente se percebe, a proposta do Fischer altera tudo. A partir do momento em que a posição inicial passa a ser escolhida aleatoriamente por um computador entre centenas de possibilidades, toda a teoria das aberturas cai por terra. Toda a quantidade de informação anteriormente referida deixa de ter relevância. Todo o esforço que era empregue para preparar a abertura deixa de fazer sentido. Ninguém consegue antecipar a posição que irá ser escolhida e preparar uma sequência de lances para obter uma vantagem na abertura. Nesta nova variante de xadrez, a única atitude sensata que o jogador poderá ter é estudar melhor os princípios gerais do jogo e começar a pensar a partir do primeiro lance. Vence quem com-

preender melhor o xadrez no seu todo, e não aquele que apenas domina a teoria das aberturas.

Transpondo esta ideia para os “tabuleiros” sócio-históricos em que os seres humanos se movimentam, as aberturas convencionais correspondem às grandes narrativas teóricas que foram sendo usadas nas ciências sociais e humanas para pensar o agir humano: marxismo, existencialismo, psicanálise, estruturalismo, e muitos outros “ismos” que foram emergindo nestas áreas. Em contrapartida, o xadrez 960, que surgiu como vimos em finais do século xx, corresponde à proliferação de um conjunto de novas abordagens teóricas que apareceram nas últimas décadas, e que procuram pensar a contemporaneidade a partir da combinação eclética, por vezes até um pouco “aleatória”, de ideias e conceitos que resultam das anteriores narrativas. Como exemplo destas mais recentes abordagens temos o feminismo ou o pós-colonialismo – que devem muito, como bem sabemos, ainda que por vezes de uma forma profundamente ambivalente, ou não assumida, ao marxismo e à psicanálise – bem como os estudos culturais (cultural studies) com todas as suas variantes possíveis e imaginadas (media studies, visual studies, art studies, etc.). A título de exemplo, lembremo-nos da omnipresença de Marx nos textos de Spivak, das dívidas teóricas de Said a Gramsci, ou do modo ambivalente como Laura Mulvey ou Judith Butler utilizam as ideias de Freud e Lacan nos seus influentes textos.

E temos também a noção de “Atlas”, que é uma forma particularmente eficaz de mostrar que a abordagem proposta resulta de uma panóplia de fontes distintas. “Atlas” é de facto um conceito central para compreendermos a contemporaneidade, e a sua perfeita sintonia com o *zeitgeist* deste novo século ajuda-nos também a perceber melhor porque motivo a proposta warburgiana se impôs com tanta força nas duas últimas décadas no campo da arte. Como sabemos, Aby Warburg (1866–1929) não foi um historiador convencional. Foi um investigador distinto que propôs há cerca de um século uma outra forma de pensar a arte. Para o efeito, abriu a história da arte a outras imagens, a outros imaginários, a outras fontes, realizando o projeto “Atlas Mnemosyne” no qual colocou lado a lado, em 63 painéis, mais de 1000 imagens provenientes de tradições culturais muito dispares, que iam muito para além da narrativa clássica renascentista.

E esta forma de pensar a arte tem hoje inúmeros seguidores. Ou seja, foram precisos quase 100 anos para que a proposta de Warburg fosse agarrada pelos outros historiadores. Foram necessárias muitas “partidas de xadrez”, muitas “jogadas de negras”, muitos “ataques das minorias”, para finalmente se compreender que não existe apenas uma história da arte convencional, mas sim “960”. Assim sendo, proponho que doravante acrescentemos a palavra “960” a este novo tipo de abordagem contemporânea que recorre a várias fontes e a várias tradições, não só para a arte mas também para as outras áreas. Ou seja, já não temos apenas a história da arte, mas sim a “história da arte 960”, a “antropologia 960”, a “psicologia 960”, a “sociologia 960”.

E o mesmo poderá ser dito em relação às teorias e teóricos que procuram pensar a contemporaneidade. A título de exemplo, veja-se a forma como a editora Ymago apresenta no seu local da internet o filósofo e historiador de arte Didi-Huberman, um dos mais relevantes pensadores da atualidade no âmbito da arte:

“Nas duas últimas décadas, tem procedido a uma aprofundada crítica dos fundamentos vasarianos, panofskianos e neo-kantianos com que a história de arte se habituara a operar. Em obras como *Devant l’image* (1990), *L’Image survivante* (2002) ou *Imagens apesar de tudo* (trad. pt. 2012), e apoiado em referências teóricas como Warburg, Benjamin, Freud e Deleuze, tem assumido o *parti pris* por uma atitude interpretativa que considere a complexidade problemática e contraditória da imagem, bem como as dimensões empáticas, éticas e políticas da mesma.

A vasta constelação de referências teóricas, artísticas e literárias (incluindo Baudelaire, Proust, Joyce, Bataille, Beckett), e a montagem de saberes que Didi-Huberman opera (história, psicanálise, filosofia, fenomenologia, entre outros), concorrem para a concepção de um tempo histórico caracterizado por anacronismos, por temporalidades impuras, dialéticas, prenhes de sobrevivências e de fantasmas. Este tempo constitui o correlativo do ‘sintoma’, ou seja do símbolo aberto e ‘sobre-determinado’ que Freud teorizou e que Didi-Huberman propõe como paradigma para a investigação nas artes.” (Ymago 2014).

Está tudo dito. Não é preciso acrescentar mais nada. Temos aqui a “teoria 960” em toda a sua plenitude.

Gostaria, no entanto, de fazer mais um lance para concluir esta partida. O xadrez 960 surgiu no final do século xx e teve o seu auge na primeira década do século xxi. Durante este período fizeram-se muitos jogos de xadrez 960 e chegou-se mesmo a realizar campeonatos do mundo nesta nova variante. Os vencedores acabaram por ser os mesmos de sempre, mostrando que eram os melhores não só por dominarem a teoria das aberturas mas também por compreenderem melhor o xadrez na sua globalidade. Contudo, a moda do xadrez 960 passou. Atualmente é muito difícil encontrar parceiros, mesmo na internet, que estejam disponíveis para jogar uma partida nesta variante do jogo. A esmagadora maioria dos jogadores de xadrez continua a preferir a versão convencional do jogo, que principia a partir de uma única disposição das peças: a convencional.

Que ilações poderemos tirar de tudo isto? Bem, se pensarmos que o jogo de xadrez sintomatiza as crises que se estão a passar em seu redor, então diria que estamos a regressar a uma situação já conhecida, só que na volta seguinte da espiral do tempo. Ou seja, tivemos uma crise que gerou um sistema de transformações, cujos resultados acabaram por ser absorvidos pelo próprio sistema. As negras continuam a estar em desvantagem porque jogam sempre em segundo lugar; o ataque das minorias tornou-se numa estratégia comum algo previsível que os jogadores mais hábeis sabem como evitar; e os melhores praticantes da modalidade souberam encontrar no tabuleiro variantes menos conhecidas que não lhes dão uma vantagem na abertura, mas que lhes permitem chegar a uma

posição de meio-jogo “jogável”. Por outro lado, a Dama continua a ser a peça com mais poder efetivo em cima do tabuleiro, apesar do poder simbólico continuar a estar todo concentrado no monarca masculino. Em resumo, o xadrez não se esgotou, longe disso, continua a ser jogado, tendo-se tornado mais complexo e ainda mais estratégico. O que nos leva de volta às palavras de Clifford Geertz: “O que a alavanca fez um dia para a física, o movimento de uma peça de xadrez promete fazer hoje para a sociologia.” ●

Bibliografia

ARAEEN, Rasheed. 1991. "From primitivism to ethnic arts." In *The Myth of Primitivism: Perspectives on art*, edited by Susan Hiller, 158-182. London: Routledge.

CAYOLLA Ribeiro. 2009. *Jogar de Negras – Contribuição para a discussão do(s) Primitivismo(s) na Arte em Portugal*. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (texto policopiado).

CLIFFORD, James. 1985. "Histories of the Tribal and the Modern." *Art in America*, April: 164-177.

FILGUTH, Rubens. 2005. *Xadrez de A a Z – Dicionário Ilustrado*. Porto Alegre: Artmed.

FOSTER, Hal. 2004. "O Artista como Etnógrafo." *Marte* (1): 10-40.

GEERTZ, Clifford. 2002. *O Saber Local: novos ensaios de antropologia interpretativa*. 5.^a ed. Petrópolis: Vozes.

HILLER, Susan, ed. 1991. *The Myth of Primitivism: Perspectives on art*. Reprinted ed. London: Routledge.

MCEVILLE, Thomas. 1984. "Doctor, Lawyer, Indian Chief." *Art Forum*, November: 54-61.

NAUMANN, Francis, Bradley Bailey, and Jennifer Shahade. 2009. *Marcel Duchamp: the art of chess*. New York: Readymade.

RUBIN, William, ed. 1984. *'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. 1988. "Can Subaltern Speak." In *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg, 271-313. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. 2009. "Rethinking Comparativism." *New Literary History* 40 (3): 609-626.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. 2012. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge: Harvard University Press.

SCHWARZ, Arturo, and Marcel Duchamp. 1997. *The complete works of Marcel Duchamp*. 3rd rev. and expanded ed. 2 vols. New York: Delano Greenidge Editions.

TOMKINS, Calvin. 1996. *Duchamp : a biography*. 1st ed. New York: H. Holt.

YALOM, Marilyn. 2005. *Birth of the Chess Queen: A History*. New York: HarperCollins.

YMAGO. 2014. "Didi-Huberman." Accessed 24 Setembro 2014. <http://cargocollective.com/ymago/Didi-Huberman-Tutti>.

Resumo

A identidade, na sua articulação entre a imagem e o sentido, constitui uma categoria de longa duração na história do Ocidente e um *topos* privilegiado de problematização em momentos de crise, de que é exemplo o atual questionamento das normativas da modernidade e do modo como estas assentavam numa ambivalência entre o próprio e o impróprio.

Na sua prática artística, Vasco Araújo assume diversas *máscaras* tomadas da modernidade, mapeando os seus mecanismos de controlo. Nessa dramatização, a sobreposição tensional entre o clássico e o contemporâneo, o imóvel e o performativo, a voz e a escrita, faz surgir continuamente uma *persona* diferente. Não é possível pensar a identidade contemporânea sem pensar essa ambivalência que é a da máscara. Daí que o presente artigo se fixe sobretudo em dois campos de problemáticas: (1) A hipótese, na atualidade, de uma crise da definição da identidade enquanto sentido próprio; (2) a possibilidade do impróprio se constituir como in-atualidade da identidade. ●

Abstract

Identity, articulating image and meaning, constitutes a category of long duration in the history of the West and a privileged *topos* of problematization in times of crisis. The current questioning of modernity's norms and of the way they were based on ambivalence between the proper and improper constitutes an example of it.

In his artistic practice, Vasco Araújo adopts different *masks* taken from modernity, while mapping their mechanisms of control. In this enactment, the tensional juxtaposition of classic and modern, static nature and performance, voice and writing, continually gives rise to different *persona*. It is not possible to think contemporary identity without considering the ambivalence of the mask. In this sense, this article focuses primarily on two specific questions: (1) the hypothesis, in the present, of a crisis of identity in its proper meaning; (2) the possibility for the improper to constitute itself as the in-actuality of identity. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Margarida Medeiros

Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem; Faculdade de Ciências Sociais e Humanas; Universidade Nova de Lisboa

António Fernando Cascais

CIC.Digital – Centro de Investigação em Comunicação, Informação e Cultura Digital; Faculdade de Ciências Sociais e Humanas; Universidade Nova de Lisboa

palavras-chave

VASCO ARAÚJO

CRISE

IDENTIDADE

PERSONA

ENCENAÇÃO

key-words

VASCO ARAÚJO

CRISIS

IDENTITY

PERSONA

ENACTMENT

Data de Submissão

Date of Submission

Out. 2014

Data de Aceitação

Date of Approval

Ago. 2015

VASCO ARAÚJO *ET ALII*

A IN-ATUALIDADE DA IDENTIDADE CONTEMPORÂNEA

IVO ANDRÉ BRAZ

Bolseiro de Doutorado – FCT

BRUNO MARQUES

Instituto de História de Arte

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Universidade Nova de Lisboa

Bolseiro pós-doc – FCT

“Aquele que ouve a palavra, mas não a põe em prática, é semelhante a um homem que olha a sua face num espelho e, depois de olhar para si mesmo, sai e logo esquece a sua aparência.”

Tiago 1:23

“Na sociedade comunista, porém, cada indivíduo pode aperfeiçoar-se no campo que lhe aprouver, não tendo por isso uma esfera de atividade exclusiva, é a sociedade que regula a produção geral e me possibilita fazer hoje uma coisa, amanhã outra, caçar de manhã, pescar à tarde, pastorear à noite, fazer crítica depois da refeição, e tudo isto a meu bel-prazer, sem por isso me tornar exclusivamente caçador, pescador ou crítico.”

Karl Marx

Introdução

A Identidade percorre a história da Cultura Ocidental como num baile de máscaras. Ou, dito de outro modo, o Sentido, sob a forma de uma máscara, é o seu fetiche. Não podemos pensar a Cultura Ocidental sem este ressoar do sentido na identidade, sem o *logos* como ligação entre o ser, a razão e a palavra. Mas é precisamente aqui, neste ressoar (*sono*) através de (*per*), onde a *persona* surge como raiz comum da pessoa e da personagem, que a Identidade se torna problemática.

Da longa história desta relação entre a máscara e a identidade, deste trânsito da *persona* para a pessoa, fixemos dois exemplos da Antiguidade Tardia. O primeiro

diz respeito às compilações de Direito Romano da época de Justiniano onde o termo *persona* surge aplicado às pessoas de Direito. Nos *Institutiones Justiniani* a lei define-se precisamente como lei das pessoas (*de juripersonarum*) e propõe-se, primeiramente, como conhecimento destas. Significativamente não se tratava aqui apenas dos direitos do sujeito jurídico mas também da qualidade em que o sujeito exercia esses direitos, num desdobramento em diversos papéis: a *persona mariti*, a *persona patris* (Sandars 1876).

Um segundo exemplo diz respeito ao equivalente grego da *persona*: o termo *prosopon* (πρόσωπον). No século V, no Império Bizantino, a palavra ressurgiu no âmbito dos debates teológicos sobre a relação entre a humanidade e a divindade de Cristo. Pensar o dois como um conduziu a uma violenta querela cristológica e à realização de dois concílios (em Éfeso, em 421, e em Calcedônia, em 451), terminando com a definição conciliar de duas naturezas numa só pessoa (*prosopon*) e substância (*hypóstasis*) (Denzinger 1955, 61).

Estes dois exemplos, ainda que isolados, permitem-nos destacar o deslocamento, ao nível do jurídico e do teológico, da máscara teatral, da *persona-prosopon*, para a pessoa, mas demonstram também a tensão que nesta permanece. Será que é a Lei, a Divindade, que se apropria da *persona*, da *prosopon*, a fim de fixá-la na pessoa retirando-lhe a ambiguidade? Ou pelo contrário, é a *persona*, a *prosopon* que se imiscui no Direito, na Teologia, conferindo-lhes uma ambivalência que estes não podem conter mas sem a qual não podem existir?

Esta história do Direito e da Religião nas suas interpenetrações com a Identidade e o Sentido – que é, no fundo, a história da Cultura Ocidental – não a vamos aqui contar. Mas ela não deixará de ressoar através do nosso texto, pois não é possível pensar a identidade contemporânea sem pensar essa ambivalência que é a da máscara.

Daí que, as páginas que se seguem, se fixem sobretudo em dois campos de problemáticas:

1. A identidade enquanto sentido próprio na modernidade (as modalidades em que esta se expressava, os direitos que a asseguravam) e a hipótese de uma crise dessa definição na atualidade.
2. O que permaneceu, como impróprio, nas margens da definição moderna e em que medida esse impróprio se pode constituir como *in-atualidade* da identidade.

Assim sendo, este não é um texto de História da Arte sobre um determinado artista mas uma interpretação da crise da identidade a partir da contemporaneidade, que citará diversos textos e, junto a estes, algumas obras de arte num exercício de *co-implicação*.

Co-implicação, complicação e paradoxo, quando nós próprios nos assumimos como autores analisando as obras de um artista – autor e autoridade – num texto em que se problematiza a identidade. Porque é necessário renunciarmos à hipótese de um exterior se quisermos percorrer os deslocamentos ocorridos na noção de identidade. Assim, na medida em que não há um autor sem um nome, escolhemos Vasco Araújo pela relevância que a problemática da identidade assume ao longo do seu percurso.

Desde que, por relevância entendamos aqui o movimento que simultaneamente nega, eleva e redime (Derrida 2000, 13-44).

A actualidade da crise da identidade

O eixo horizontal da propriedade

Falar de uma crise da identidade contemporânea implica, antes de mais, definir qual o entendimento desta que está aí em causa. Ou seja, o nosso ponto de partida deverá ser um trabalho genealógico. De entre os vários percursos possíveis atenderemos aqui ao pensamento moderno, nomeadamente à formulação liberal que se cristaliza, em 1789, na *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*.

A *Declaração* replica obviamente textualidades anteriores, entre as quais se destacam os *Two Treatises of Government*, de 1689, de John Locke e a sua tentativa de estabelecer os direitos que emanam do estado da natureza: “Ainda que a terra e todas as criaturas inferiores pertençam em comum a todos os homens cada um guarda a propriedade da sua pessoa (...). Sempre que ele tira um objeto do estado em que a natureza o colocou, mistura nisso o seu trabalho (...) por isso o tornando sua propriedade” (Locke 1994, 98).

Será esta concepção do homem como fundamento da propriedade e da propriedade como fundamento do homem que, cem anos depois, estará na base da *Declaração dos direitos naturais, sagrados*, que dizem respeito ao homem em geral entendido de acordo com certas características particulares: ser cidadão, ser proprietário.

Os direitos que aí se consagram – e a partir dos quais a *Declaração* irá desenvolver-se como uma fórmula de cálculo entre os interesses individuais e o interesse geral – são fundamentalmente dois: a liberdade e a propriedade. Ou seja, a identidade do homem moderno define-se aqui mediante um laço indissolúvel entre o proprietário, o próprio e as propriedades; entre o sujeito, o sentido e os atributos. O sujeito enquanto proprietário coloca-se sobre o signo do Próprio, em concordância com um regime de verdade e de sentido. Este regime, por sua vez, garante que o proprietário possua determinadas propriedades que o singularizam sob a forma de atributos.

Tendo um direito *inviolável e sagrado* à propriedade como se relaciona este sujeito de direito com os restantes sujeitos, proprietários também eles de direitos iguais? A *Declaração*, ao tratar destas relações, indica que os cidadãos poderão intervir *pessoalmente ou através de seus mandatários, por si ou pelos seus representantes*. Ou seja, sobre o eixo horizontal da igualdade, da relação entre proprietários com os mesmos direitos, a política adquire a dimensão estética de uma mediação representacional cuja forma corrente é, como sabemos, a democracia parlamentar.

Este modelo estético da política – esta representatividade política do sujeito de direito – não poderia existir sem um modelo político da estética, sem a possibilidade de uma representabilidade imagética dos indivíduos. A identidade, assim definida a partir da representabilidade e da retratabilidade do sujeito, só pode ser pensada sob a forma do Retrato: nele se fixa e se torna visível a ligação entre a identidade e os seus atributos, entre o proprietário e as suas propriedades, sempre e quando o sujeito, proprietário de si mesmo, constitua o fundamento da imagem e a imagem se mostre adequada ao sujeito.

Daí que seja precisamente a partir da noção de retrato que poderemos começar a discernir em que medida a definição moderna da identidade como propriedade de si contém a hipótese de uma crise.

Um retrato

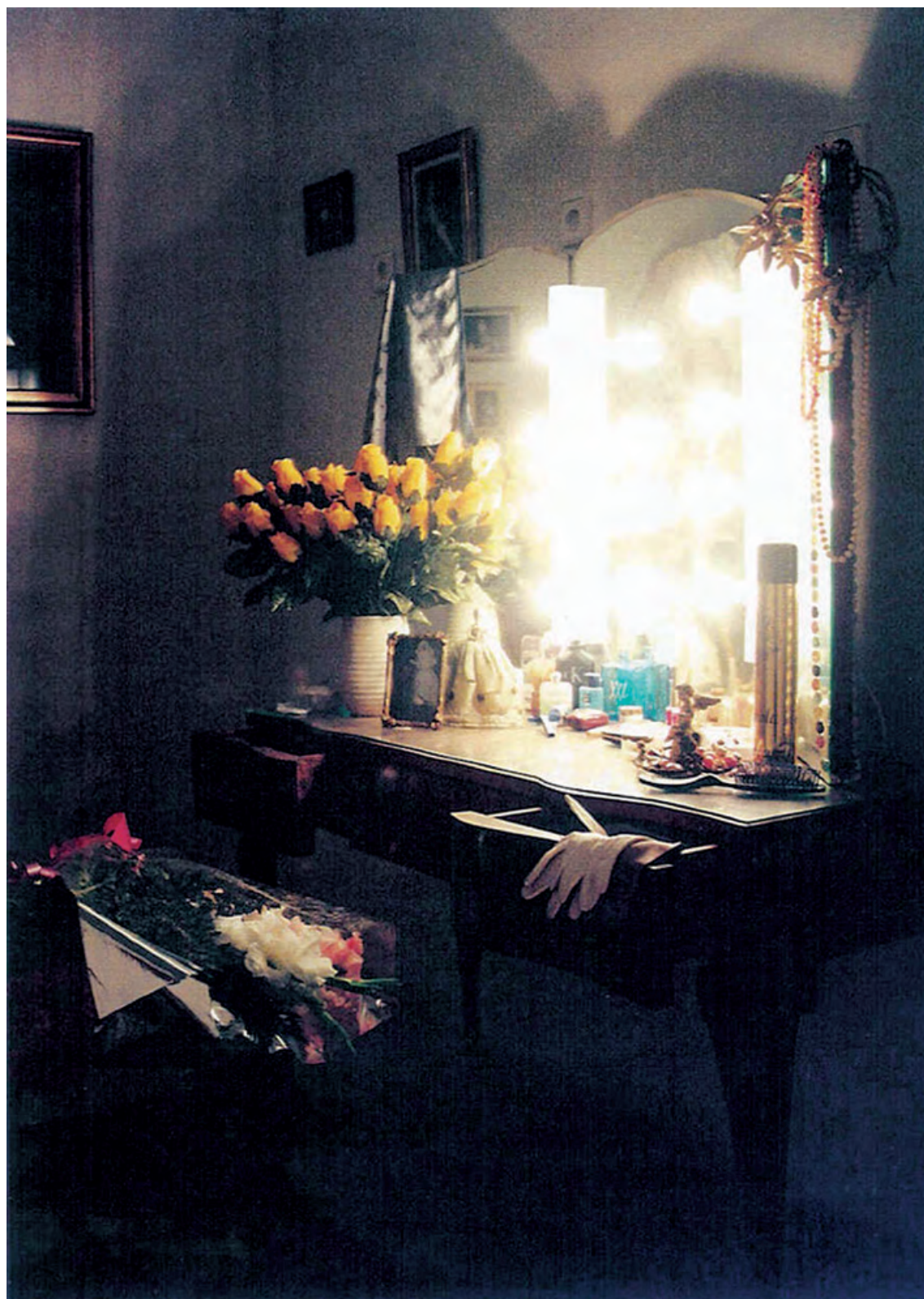
Numa instalação de 2000 o artista Vasco Araújo propõe-nos um retrato de uma cantora de ópera. Contudo não nos apresenta a retratada mediante a fixação imagética da sua pessoa mas através do seu camarim: um tocador, vestidos, objetos pessoais, fotografias da cantora em poses teatrais, flores.

Ao contrário do palco, que é o lugar público da representação, onde a simulação de um personagem cria um efeito de aparência, o camarim é o lugar semi-privado de produção do personagem através da dissolução do efeito, do fingimento do fingimento. Em certa medida, no camarim ocorre tanto a criação de personagens para o palco como a produção da pessoa que vive fora dele.

Explica-se assim que o título desta obra – *Diva, a Portrait* – contenha um duplo sentido, permitindo ler junto ao retrato de uma Diva a possibilidade da Diva como retrato. Trata-se, em certa medida, da hipótese colocada por Giorgio Agamben – num texto onde reflecte sobre a identidade a partir do teatro e do cinema – do *divo* constituir um modelo de retratabilidade onde se dá um deslocamento entre o genérico e o específico: “the divo constitutes a parodic realization of the Marxian ‘generic being’ in which individual practice coincides immediately with its genus” (Agamben 2014, 23).

Esta possibilidade da Diva corresponder a um princípio de deslocamento ao nível do retrato surge, neste trabalho de Vasco Araújo, através de uma diversidade de limiares: entre a simulação e a dissimulação (a criação de um efeito de semelhança e a naturalização dessa semelhança ocultando o efeito), entre o presente e o ausente (a não presença do retratado no retrato); entre o público e privado (o camarim como espaço entre o palco e a vida), entre o feminino e o masculino (a presença na instalação de objectos de uso masculino como uma lâmina de barbear e meias de homem). Ao destabilizar as dicotomias a Diva, enquanto retrato e enquanto densidade ontológica da imagem, constitui-se como passagem da representação do sujeito ao sujeito como representação. Como se, na contemporaneidade, o retrato apenas pudesse ser o problema do retrato.

Fig. 1 – *Diva, a Portrait*, 2000
Instalação
Tocador, Roupas com suporte, objectos vários, flores frescas, 16 fotografias a preto e branco
Dimensões variáveis
Vista da instalação “ Emergências”, Lugar Comum, Fabrica da Pólvora, 2000
Cortesia Col. António Cachola, Campo Maior
Fotografias: Teresa Cavalheiro



Uma crise de superprodução de identidades

A destabilização do modelo representacional, no qual assentava a identidade moderna, conduz-nos à constatação da atualidade de uma crise da identidade. Ou seja, assumir o retrato como problema implica igualmente assumir que a identidade contemporânea constitui o *desenlace* da identidade moderna.

Desenlace substantivo, enquanto epílogo ou derivação lógica e final do modelo anterior. Mas desenlace também no sentido transitivo, na medida em que o nó – o regime do Próprio, da Verdade, do Sentido – que ligava o proprietário e as suas propriedades desprende-se abrindo caminho a uma crise ética (da representatividade política) e estética (do retrato).

As imagens que antes se adequavam ao sujeito fixando-o em determinadas funções e competências – num processo que o retrato naturalizava, substancializando a identidade que retratava e atribuindo-lhe o lugar de fundamento – parecem agora circular livremente. Tornam-se imagens potenciais, inscrevendo uma impossibilidade – que é a de um indecível entre o original e a cópia – no lugar onde anteriormente haviam possibilitado a representação.

Perante estas imagens que já não lhe pertencem nem sobre o modo de propriedades, nem sobre a forma de atributos, que faz o sujeito? Reproduz, recorta, replica as imagens que circulam nos circuitos virtuais e mediáticos, nos fluxos descodificados do capital. Desenvolve um investimento em si (privatização dos cuidados de saúde, da educação), uma produção de si (moda, cirurgias plásticas, ginásios), um dizer-se a si mesmo (redes sociais), em suma uma produtividade de si onde o trabalho, cada vez mais desmaterializado, e a vida, assumida como projeto, se confundem no que pode ser entendido como uma fase estética do capitalismo (Boltanski e Chiapello 2009).

A produtividade de si implica uma dupla apropriação – apropriação das imagens pelo sujeito (que se produz nas imagens) e apropriação do sujeito pelas imagens (que são novamente postas a circular) – num movimento, próprio da lógica do capitalismo, onde uma desterritorialização permanente é complementada por uma reterritorialização temporária (Deleuze e Guattari 2004).

Seria possível elaborar uma genealogia deste *cuidado de si*, desta relação entre o sujeito e o *dizer a verdade acerca de si próprio* (Foucault 2005). Por agora, contudo, será suficiente assinalarmos estas passagens que constituem o nosso presente: do proprietário ao “empresário de si” (Foucault 2010, 286), do sentido próprio ao sentido apropriado, das propriedades que fixavam o sujeito às imagens que circulam de modo aparentemente livre. Pois são estas passagens, estes deslocamentos, que marcam a atualidade da contemporaneidade enquanto desenlace. Pensada do lado da imagem, do simulcral, ela apresenta-nos um sujeito cindido entre a pessoa e a personagem. Pensada no âmbito da identidade ela surge-nos, porém, como uma imensa produção de máscaras, uma crise de superprodução de identidades.

A inaturalidade da crise da identidade

O eixo vertical da alteridade

Até aqui descrevemos um movimento linear que conduz da identidade moderna à contemporânea. Tal implica que, embora tentando captar a atualidade de uma crise, nos mantivemos sobre o eixo horizontal da relação entre iguais, entre proprietários. Retirar todas as consequências de um desenlace entre o sujeito e a imagem requer, porém, que abandonemos o eixo horizontal, o domínio do Próprio e, prolongando o gesto genealógico em torno da identidade moderna, averiguemos a inaturalidade da crise.

Quando analisâmos a formulação liberal do pensamento moderno mencionâmos que a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* consagrava, entre os direitos fundamentais, não só a propriedade mas também a liberdade. Cerca de 70 anos após a *Declaração* é esse último direito que encontramos no centro de um livro escrito por Stuart Mill. Embora, no essencial, *On Liberty* repita a afirmação da liberdade individual e a ponderação entre o interesse individual e o bem comum que constavam do texto de 1789, apresenta dois aspectos que é necessário relevar.

O primeiro prende-se com o facto de Stuart Mill identificar de um modo claro o sujeito livre, o proprietário, como um soberano de si mesmo: “sobre si mesmo, sobre o seu próprio corpo e espírito o indivíduo é soberano” (Mill 1991, 34).

O segundo ponto diz respeito à diferenciação que o autor introduz nas formas de calcular os limites dessa soberania. De um lado temos uma soberania restringida face aos outros sujeitos livres, em concordância com o que vimos ocorrer no eixo horizontal da relação entre proprietários. Do outro lado temos uma soberania ilimitada relativamente aos que se encontram num “estado de menoridade” quer em termos das competências que lhe são socialmente reconhecidas (“aqueles cuja condição requer a assistência alheia”), quer em termos civilizacionais (“O despotismo é um modo legítimo de governar quando se lida com bárbaros”) (Mill 1991, 34-35).

Encontramos, portanto, no pensamento moderno, a par do eixo horizontal, um segundo eixo que diz respeito à desigualdade entre o eu soberano de si mesmo e os menores, os sem propriedade, os sem voz. Torna-se agora necessário percorrer esse eixo, pensar as figuras que o povoam, as relações que nele se estabelecem, as técnicas que geram o menor e gerem a menoridade, o modo como estas reforçam a identidade e, também, a pressão que o menor, o impróprio, exerce sobre o próprio.

Falar a fala do Pai

O problema dos menores no que se refere às competências que lhe são socialmente reconhecidas, quer em termos de maturidade, quer em termos de género, assim como as relações que aí se estabelecem entre a voz e a sua ausência, os que têm

voz e os sem voz, eis o que parece estar no centro de *Far de Donna*, um vídeo de 2005 onde Vasco Araújo sobrepõe o ensaio de canto de um jovem que descobre a sua voz de contra-tenor (*castrato*) e o relato gestual de sua mãe descrevendo a perda da própria voz.

Não é certamente casual a referência, neste como noutros trabalhos do artista, ao universo operático. A ópera, sendo uma forma artística de origem Barroca, desenvolve-se de acordo com uma estética da complicação (*com-plicare*, dobrar em conjunto, redobrar): co-implicação de diversas artes num espetáculo total; “dobra que vai ao infinito” (Deleuze 1991,13) da voz no canto; ambivalências de gênero dos intérpretes.

Em certa medida é o canto, a evocação da ópera, que, em *Far de Donna*, permite que mãe e filho não se resumam ao binarismo dos opostos. É certo que de um lado temos a amplitude vocal, a tessitura única, da voz do filho, e do outro a fala gestual

Fig. 2 – *Far de Donna*, 2005

Vídeo

Texto: Maria da Graça Queiros

Participantes: Pedro Cardoso, Lucia Lemos, Alexandra Torrens.

Musica: Aria da Ópera “Rinaldo” of Handel

Duração: 10’ 45’’

Dimensões variáveis

Cortesía: Centre Pompidou, Musée d’Art Modern, Paris; Col. Ana Sokoloff, Nova Iorque;

Col. António Cachola, Campo Maior; Col.

Isabel e Julião Sarmento, Lisboa; Col. Américo Marques, Cascais.

Fotograma de vídeo.



e silenciosa da mãe. Mas temos também a dobra (o canto) entre ambos: a voz que se dobra sobre o silêncio, a figura do filho que se redobra sobre a figura da mãe. Apesar disso – ou precisamente por isso – só podemos compreender este trabalho se tivermos em conta o *silêncio do Pai* enquanto terceira figura que se encontra ruidosamente ausente. Pois na tradição ocidental a voz é a voz do Pai e é em relação a este que o *logos*, a fala, assume a posição de um filho (Derrida 2005, 21-31). Ou seja, é a figura do Pai que requer e garante a ligação entre o fonocentrismo – a presença do sujeito no sentido através da transparência da fala – e o falocentrismo – o homem como princípio fundador da (hetero-)normatividade.

Em *Far de Donna* esta tradição metafísica é subvertida através da voz de *castrato* na medida em que esta não transmite a verdade do sujeito que a entoa, não é uma voz própria mas imprópria. Ou seja, não é a voz do Pai, não fala a fala do Pai. Mas também não é exactamente a voz da mãe (a qual constitui aqui um lugar de inscrição ou espaço de escrita do filho, com ele participando da condição de um *terceiro gênero*).

Nem pai, nem mãe. Nem homem, nem mulher. O *castrato* é uma das figuras de uma problematização do gênero e de uma recusa da heteronormatividade que percorre diversos trabalhos de Vasco Araújo. Pensemos por exemplo na instalação *Protocolo*, de 2003, que evoca o travestismo e a transexualidade de Einar Weggener / Lili Elbe. Ou em *Recital*, uma instalação-vídeo de 2002, onde um homem, vestido de mulher, interpreta inaudivelmente cinco árias destinadas a vozes femininas mas cujos personagens são masculinos.

Estas e outras obras evocam, de modos diversos, a questão do performativo, essa modalidade de enunciação que estabelece a realidade ao declará-la (Derrida 1991, 349-373). Aplicada ao âmbito da identidade e do gênero a noção de performatividade demonstra que não existe uma identidade original ou um gênero biologicamente determinado mas apenas a repetição constante dos ideais vazios das convenções identitárias hegemônicas e das normas de gênero dominantes. Repetição levada ao ponto de naturalizar o próprio processo, impondo socialmente a norma como origem e invertendo a causa e o efeito (Butler 2003).

Nos trabalhos de Vasco Araújo esta performatividade faz-se presente através do sentido impróprio de uma encenação do eu, de uma replicação performativa dos papéis e das convenções da identidade mediante os deslocamentos diferenciais que constituem a própria encenação. Assim fazer de mulher (*far de donna*) é não ser (enquanto essência biologicamente determinada) e ser (fazer-se performativamente) mulher. É a voz dos sem voz enquanto identidade que performativamente se enuncia.

Trabalhar o trabalho do Senhor

Paralelamente, aos menores, no que se refere às competências que lhes são reconhecidas, vimos surgir, a partir do texto de Stuart Mill, um outro modo de

menoridade definido em termos “civilizacionais”, e que diz respeito aos *sem propriedade*, aos impróprios, aos irrepresentáveis.

Uma das figuras extremas dessa menoridade – o escravo – está presente em *Debret*. Este trabalho, de 2009, parte da alusão ao pintor francês do século XIX responsável por um dos primeiros olhares europeus, em termos pictóricos, sobre o Brasil colonial. De certa forma Vasco Araújo replica esse olhar (colonizador) através de uma *re-escrita* pós-colonial que assume a forma de pequenas figuras dispostas sobre mesas em encenações miniaturizadas das dinâmicas de poder racial e sexual que pautavam a sociedade colonial das primeiras décadas de oitocentos.

Inscritas nas mesas, como uma espécie de (não-)legendas, surgem, ainda, frases do Padre Antônio Vieira onde o comentário ético adquire uma plasticidade barroca que aqui se intensifica na sua conjugação com as cenas miniaturais, numa mútua disjunção do sentido através de ironias, deslocamentos, literalizações.

A invocação do jesuíta neste contexto adquire maior relevância se considerarmos a sua ambiguidade relativamente à escravatura: defensor determinado dos indígenas, Vieira encarou a escravização dos povos africanos como uma passagem da terra dos “gentios” para o espaço cristão e, portanto, uma possibilidade de libertação no plano espiritual (Vieira 1959, 285-321).

Curiosamente esta pedagogia da escravatura ecoa noutro texto que indiretamente Vasco Araújo também reescreve em *Debret*. A dialética do senhor e do escravo de Hegel constitui a referência fundamental de uma teoria do reconhecimento: o senhor necessita do olhar do escravo para ser senhor e o trabalho deste constitui a condição do seu gozo; ao passo que o escravo pode encontrar uma forma de liberdade no trabalho servil (Hegel 1992, 130-133). Entre as diversas leituras que o texto hegeliano permite parece-nos relevante destacar um entrelaçamento da propriedade com o trabalho e a identidade, que simultaneamente controla a irrepresentabilidade dos que não têm identidade própria e garante a produtividade dos que não são proprietários de si.

Neste âmbito *Debret* apresenta-se como uma múltipla reescrita – do olhar estético do pintor francês, das frases do pregador jesuíta, da dialética do senhor e do escravo – atravessada por diversas oposições binárias – o branco e o negro, o próprio e o impróprio, os proprietários e os sem propriedade –, sem se deixar fixar por elas e sem as fixar em nenhuma síntese. Pois a sua chave de leitura assume a forma do ovo que, em cada mesa, parece assinalar que o impróprio nunca se deixa totalmente controlar. Levada ao seu limite a produtividade do impróprio gera o híbrido.

É, talvez, este o movimento que importa observar sob o eixo vertical da alteridade: não apenas a tentativa do próprio, do eu soberano, disciplinar e fixar o impróprio, mas o impróprio como um incontável que faz deslizar permanentemente o sentido (do) próprio. Um movimento que pode ser um movimento de câmara, em grandes planos sobre as esculturas do Jardim Tropical (antigo Jardim Colonial), acompanhado pela leitura de excertos dos clássicos de Homero, tal como o que encontramos em *O Jardim*.



Fig. 3 – Debret, 2009

Esculturas

Mesa e ovo em madeira pintada, figuras em fino pintadas, metal e grafite.

Texto: Citações de Padre Antônio Vieira.

Dimensões variáveis

Cortesia: Vasco Araújo

Deixemos, primeiramente, a lógica binária funcionar. De um lado, teríamos as vozes de descendentes de africanos que lêem o texto. Do outro a *Odisseia* e a *Iliada* como obras fundamentais da tradição ocidental. De um lado a figura do estrangeiro, do “bárbaro” evocado por Stuart Mill, como forma onomatopaica de um *não-nós*, de uma fala imprópria onde o sentido não transparece. Do outro lado o texto do homem branco que, complementando a ininteligibilidade da fala do outro, carrega o seu fardo civilizador.

A partir daqui a lógica binária gera, por si mesma, as suas hierarquias (hegemonia do colonizador, subalternidade do colonizado) e reduplica-se em novas dicotomias: a cultura (os textos clássicos) contraposta à natureza (as plantas originárias das antigas colônias), o ativo (o colonizador como produtor de cultura) sobre o passivo (o colonizado que diz o texto do colonizador).

Porém, as vozes que lêem o texto não se limitam a repetir uma fala que lhes é alheia. Enquanto portugueses descendentes de africanos os narradores transportam a condição diaspórica de uma identidade que não se deixa captar pela pureza de uma essência mas que é caracterizada pelo trânsito entre diversos lugares, pela tradução entre diferentes culturas. Uma formulação heterogênea da identidade que tem na contínua transformação de si mesma, na diferença, o seu modo de ser (Hall 2003, 25-47).



Ao surgirem como narradores *re-traçam* no texto o movimento de diáspora que trazem consigo, reinscrevendo neste a condição de escritura. Pois a escrita, ao invés da fala, é órfã e sem sentido próprio (Derrida 2005, 22-23). Existe para lá da autoridade do autor, contendo sempre a hipótese de transitar por outros media e de ser reinterpretada em diversas direções. O que a caracteriza é a citação e a iterabilidade “que liga a repetição à alteridade”, a possibilidade do sentido ser deslocado e enxertado em novos (con)textos (Derrida 1991, 351-362). Nesta medida, a citação da *Ilíada* e da *Odisseia* em *O Jardim* remete menos para a autoridade de um intemporal transcendente, que a noção de clássico fixaria, do que para a temporalização imanente do sentido, mobilizando-o na escrita.

Esta proximidade entre a diáspora e os “significados (...) sempre em deslize ao longo de um espectro sem princípio nem fim” (Hall 2003, 33) do texto não é, obviamente, a oposição linear própria do colonial. Mas também nunca poderá ser a síntese tropicalista que deixa por questionar as figuras da dominação. Nem Colonial, nem Tropical (precisamente por ser ambos), *O Jardim* torna-se uma espécie de “terceiro espaço” (Bhabha 1998, 65-69), um lugar de ambivalência entre o sentido próprio do discurso colonial e a *im-propriedade* como sentido do diaspórico. Um lugar onde o devir da identidade dispórica e a iterabilidade do sentido na escrita se reescrevem, se dobram sobre si mesmos, um sobre o outro e ambos sobre *O Jardim*.

Fig. 4 – *O Jardim*, 2005

Vídeo: 16:9

Vozes: João Lisboa Silva; Lucbano Afonso;
Maria Luísa da Silva Gabriel, Valdemar Dória;
Teodolinda Varela.

Texto: Baseado nas obras de Homero, “*Odisseia*”
e “*Ilíada*”.

Duração: 9’ 44”

Dimensões variáveis.

Cortesia: Centre Pompidou, Muséed’Art
Modern, Paris; Museo Reina Sofia, Madrid,
Museu de Serralves, Porto; Col. Privada, Lisboa
Fotograma de vídeo.

O menor

Problema dos menores, dos impróprios, dos sem voz, dos sem propriedade. Eis o que está em causa no eixo vertical da relação entre os desiguais, onde o Eu-Soberano – o Pai, o Senhor, o Homem – eleva a identidade, a propriedade de si, a um ponto máximo que é também o seu limite. E o limite do Eu-Soberano é o outro, o filho, a mulher, o escravo, o estrangeiro.

Numa lógica de oposição binária – seja por hierarquização dos opostos, seja por um movimento dialético de síntese – o Eu, que é o proprietário, resolve este problema através da reterritorialização forçada do outro, fazendo-o participar do próprio. Garante assim que os que não podem produzir a sua própria identidade se tornam produtivos. O escravo que trabalha o trabalho do Senhor encontra a sua propriedade na propriedade do Senhor (colonialismo). O filho que fala a fala do Pai, tem a sua voz na voz no Pai (edipização).

Não podemos, contudo, pensar o impróprio apenas numa posição de submissão, pronto a ser resgatado pela lógica do Mesmo. Por um lado, o impróprio constitui a condição de possibilidade da dicotomia: o senhor só é senhor através do escravo (Hegel 1992, 131); o Pai só é pensável a partir de uma “potência de discurso” (Derrida 2005, 26). Por outro lado, no mesmo movimento em que possibilita a estrutura binária o impróprio torna-se condição da sua impossibilidade, forçando sempre a passagem da lógica da identidade (o que é é, o que não é *não é*) para a lógica da indecibilidade (nem isto, nem aquilo) (Derrida 2001, 49-50).

Por isso a minoria, nunca é uma questão quantitativa, o resultado de um cálculo. Tal implicaria apenas a passagem do eixo vertical da desigualdade para o eixo horizontal de uma igualdade que se manteria sobre o signo da Lei, do Sentido e da Identidade. O menor é, ao invés, a questão intensiva de uma identidade que só se dá como devir (Deleuze e Guattari 2005, 100-107). É aqui que se situa a dimensão política da performatividade do eu e do deslocamento do sentido.

Um problema de interpretação

Numa reflexão sobre a crise da identidade, para que o texto continue a fluir como exercício de co-implicação, prolonguemos o ofício da escrita, citando agora *The Girl of the Golden West*. Um vídeo de 2004, que se inscreve, ele próprio, num longo processo de citacionalidade entre uma peça de teatro de David Belasco, a ópera *La Fanciulla del West* de Puccini e um filme musical de Robert Z. Leonard cujo enredo, partindo do triângulo amoroso entre uma rapariga, um xerife e um bandido mexicano/americano, apresenta-nos um retrato obscuro da história social da Califórnia durante a época da conquista deste território ao México.

Partindo deste cruzamento entre o operático, o teatral e o cinematográfico Vasco Araújo reescreve a narrativa não através da sua re-apresentação mas dando-nos

a ver o comentário de uma mulher afro-americana. A opção por uma identidade duplamente minoritária (mulher, negra) é reforçada pelo facto da comentadora envergar um vestido de criada doméstica de meados do século XIX. Ou seja, apresenta-se sob a forma do estereótipo (Bhabha 1998, 105-107), do impróprio enquanto sentido próprio.

Vimos que o eixo horizontal da relação entre proprietários implicava um modelo representacional que assegurava a mediação entre os *eu-soberanos*. De certa forma o estereótipo corresponde a uma transferência deste modelo para o eixo vertical (relação entre o proprietário e os sem propriedade) atribuindo uma imagem aos que a não têm. Esta transposição do modelo entre os dois eixos produz, necessariamente, uma forte ambivalência: a propriedade do impróprio só pode ser uma impropriedade (é isso o que o estereótipo fixa). Daí a necessidade da imagem assim gerada ser absoluta, rígida e repetida à exaustão. Porém, a própria rigidez e repetibilidade ameaçam expor a arbitrariedade da ligação entre o sujeito e a imagem colocando em risco o processo representacional em geral.

Em *The Girl of the Golden West* a ambivalência situa-se no cruzamento entre a personagem (a ficção, a indumentária, os intertítulos, a história que é citada) e a pessoa (a realidade, o comentário sério e espontâneo que o vídeo regista e que nos remete para o documentário). Ora perante essa ambivalência o que faz a *pessoa-personagem* do vídeo? É certo que dá corpo ao estereótipo envergando o traje de criada. Mas faz algo mais: inscreve-se na citacionalidade da peça-ópera-filme-vídeo

Fig. 5 – *The Girl of the Golden West*, 2004

Vídeo

Duração: 18'28", Loop

Intérprete: Esther Kyle

Dimensões variáveis

Cortesia: Credit Suisse, Nova Iorque; Museum of Fine Arts Houston, Houston; Grupo BPN, Banco Português de Negócios, Lisboa; Ellipse Foundation, Contemporary Art Collection, Alcoitão; Col. Privada, Bélgica
Fotograma de vídeo.



através do comentário. Ou, se quisermos, desempenha o papel de comentadora. Em todo o caso ela é, sempre, uma intérprete.

Assumimos aqui a polissemia da palavra interpretação mas reclamamos para ela o seu significado teatral enquanto desempenho iterável do sentido. Obviamente que tal coloca-nos perante o problema da verdade e da mentira. A verdade participa do regime da identidade enquanto adequação do sujeito a si mesmo, às suas propriedades e à realidade. Perante a verdade a mentira é o inapropriado e, nessa medida, corresponde à falta de adequação entre o sujeito e o que ele diz ou entre o sujeito e a sua imagem. Porém, enquanto inapropriada, a mentira é, também, ambivalente e performativa: diz sempre e intencionalmente o que não existe e, precisamente por isso, produz a realidade do que diz (Derrida 1996, 33). Este espaço de indecidibilidade entre a verdade e a mentira é a encenação.

Daí que a *pessoa-personagem* de *The Girl of the Golden West* comente, interprete. E à medida que vai comentando situa-se num limiar entre a verdade e a mentira, entre a sua realidade e a ficção que comenta, reescrevendo os diferentes personagens e a si mesma. Interpreta e interpreta-se não no sentido ontológico ou psicanalítico de reencontro de uma subjetividade prévia ou de um sentido próprio, mas de acordo com o significado teatral de uma encenação do sentido e de uma performatividade de si.

Coda

Num texto em que questiona o que é ser contemporâneo, Giorgio Agamben reflete sobre a problemática do atual e do inatual afirmando que:

“Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. [...] A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias (Agamben 2009, 57-73).”

Ou seja, o inatual é o contemporâneo, um “entre-tempos” em que o presente, a atualidade, é apreendido através de um deslocamento. É, precisamente, este exercício de in-atualidade que reencontramos nas obras de Vasco Araújo, estabelecendo um espaço e um tempo em que se opera a sua co-implicação com a problemática da identidade.

Atualidade que corresponde à hipótese de uma reflexão sobre os modos contemporâneos de produção da identidade, replicando a produtividade de si resultante do desenlace – da perda de necessidade, sentido e verdade – entre o sujeito e a imagem. Inatualidade que reside na possibilidade de resgatar essa produtividade da lógica mediático-espectacular de circulação das imagens nos fluxos de capital,

abrindo o espaço de uma encenação que é performatividade de si e iterabilidade de um sentido que já não é próprio e nunca poderá ser apropriado.

A encenação da personagem e a encenação da pessoa surgem aqui como limites do modelo político da estética enquanto representabilidade imagética do indivíduo. Poderão ser também a ocasião para repensar o modelo representativo da política constituindo-se como horizonte estético da comunidade *por vir* (Deleuze e Guattari 2005, 345; Agamben 1993, 11)? ●

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. 1993. *A comunidade que vem*. Lisboa: Ed. Presença.

AGAMBEN, Giorgio. 2009. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chepecô: Editora Argos.

AGAMBEN, Giorgio. 2014. "For an Ehtics of the Cinema". *Cinema and Agamben, ethics, biopolitics and the moving image*. Nova Iorque, Londres: Bloomsbury Academic. páginas?

BHABHA, Homi K. 1998. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

BOLTANSKI, Luc e Chiapello, Éve. 2009. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Ed. Martins Fontes.

BUTLER, Judith. 2003. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

DELEUZE, Gilles. 1991. *A Dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Editora Papirus.

DELEUZE, Gilles e Guattari, Félix. 2004. *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim.

DELEUZE, Gilles e Guattari, Félix. 2005. *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

DENZINGER, Henri. 1955. *The Sources of Catholic Dogma*. Fitzwilliam: Loreto Editions 61.

DERRIDA, Jacques. 1991. *Margens da Filosofia*. Campinas: Editora Papirus.

DERRIDA, Jacques. 1996. "História da mentira: prolegômenos". *Estudos Avançados*, v. 10, n. 27. São Paulo, Maio/Agosto: 7-39.

DERRIDA, Jacques. 2000. "O que é uma tradução 'relevante'?" *ALFA – Revista de Linguística*, UNESP, n.º 44 – Tradução, desconstrução e pós-modernidade, São Paulo – Brasil, 2000: 13-44.

DERRIDA, Jacques. 2001. *Posições*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica.

DERRIDA, Jacques. 2005. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Editora Iluminárias.

FOUCAULT, Michel. 2005. *História da Sexualidade 3: o cuidado de si*. São Paulo: Edições Graal.

- FOUCAULT, Michel. 2010. *Nascimento da Biopolítica*. Lisboa: Edições 70.
- HALL, Stuart. 2003. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO.
- HEGEL, Georg W. F. 1992. *Fenomenologia do Espírito. Parte I*. Petropolis: Ed. Vozes.
- LOCKE, John. 1994. *Segundo Tratado Sobre o Governo Civil e Outros Escritos*. Petropolis: Editora Vozes.
- MILL, John Stuart. 1991. *Sobre a Liberdade*. Petropolis: Editora Vozes.
- VIEIRA, António. 1959. *Sermões*. Porto: Lello&Irmão. v. XI, p. 285-321.
- SANDARS, Thomas Collett (tr). 1876. *The Institutes Justinian*. Chicago: Callaghan & Company.

Resumen

Siguiendo algunos desarrollos de Walter Benjamin y la lectura de su pensamiento que realiza Giorgio Agamben, este artículo explora ciertas aristas de la relación entre historia, tiempo y catástrofe como la crisis que permite comprender el vínculo del hombre con la experiencia en la modernidad. Esto implica tematizar una nueva noción de experiencia a fin de pensar modos de concebir la relación entre las prácticas artísticas y la historia, fundados en la discontinuidad, la interrupción y el *shock*. Dar por tierra el tiempo continuo y vacío significa asumir un tiempo “pleno, separado, indivisible y perfecto de la experiencia humana concreta”, tal como propone Agamben. A esta nueva concepción de la historia y al arte les compete posibilitar el advenimiento del tiempo pleno que supone la liberación del goce ahistórico, para acceder a una temporalidad placentera, cualitativamente transformadora del tiempo, a la vez crítica y destructiva. ●

Abstract

Following certain developments of Walter Benjamin and the reading of his thought performed by Giorgio Agamben, this article explores certain edges of the relationship between history, time and catastrophe as the crisis that allows an understanding of the link between man and the experience of modernity. This implies a new notion of experience to think about ways of conceiving the relationship between artistic practices and history, founded on discontinuity, disruption and shock. Throwing down the continuous and empty time means to assume a time “full, separate, indivisible and perfect of concrete human experience”, as proposed by Agamben. This new conception of history and art has to allow the advent of “full time”. This new time involves an ahistorical release to access a qualitatively transforming temporality and pleasurable time, yet also critical and destructive. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Arnd Schneider

Department of Social Anthropology
Faculty of Social Sciences, University of Oslo, Norway

Marta Traquino

Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes,
Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa
Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

palabras clave

WALTER BENJAMIN
GIORGIO AGAMBEN
CRISIS
EXPERIENCIA
HISTORIA

key-words

WALTER BENJAMIN
GIORGIO AGAMBEN
CRISIS
EXPERIENCE
HISTORY

Data de Submissão
Date of Submission
Out. 2014

Data de Aceitação
Date of Approval
Jul. 2015

DE LA CRISIS DE EXPERIENCIA A LA EXPERIENCIA DE LA CRISIS. UNA APROXIMACIÓN AL ARTE PÚBLICO EN ARGENTINA

NATALIA TACCETTA

Instituto de Filosofía "Dr. Alejandro Korn"

Universidad de Buenos Aires

CONICET

Universidad Nacional de las Artes – Departamento
de Artes Audiovisuales

Giorgio Agamben indagó sobre el concepto de historia en varios tramos de su obra filosófica. En *Infancia e historia* (1978), sigue diversas perspectivas a partir de las cuales profundiza sobre las nociones de experiencia, tiempo, lenguaje, subjetividad, memoria y transmisión. En "El príncipe y la rana", uno de los ensayos que conforman este libro, queda explicitado el modo en que Agamben lee la relación entre historia, tiempo y cultura: "Cada concepción de la historia va siempre acompañada por una determinada experiencia del tiempo que está implícita en ella, que la condiciona y que precisamente se trata de esclarecer. Del mismo modo, cada cultura es ante todo una determinada experiencia del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia. Por lo tanto, la tarea original de una auténtica revolución ya no es simplemente 'cambiar el mundo', sino también y sobre todo 'cambiar el tiempo'" (Agamben 2003, 131).

"Cambiar el tiempo" implica modificar la percepción en general y asumir una lógica diferente a partir de la cual atravesar la experiencia. Es partiendo de esta

idea que resulta sugerente pensar el modo en que las obras de arte conllevan una determinación del tiempo y, precisamente por ello, son capaces de proponer modos alternativos de pensar el curso histórico. Cambiar la percepción implica modificar radicalmente la racionalidad que guía los modos de vincularse con el mundo, en definitiva, la forma en que se establecen relaciones entre las palabras y las cosas.

Por su parte, Walter Benjamin tematiza la “pobreza de experiencia” en el siglo xx a partir de la cual se habilita explorar otros modos de concebir la historia y el arte. En el breve ensayo *Experiencia y pobreza* (1933), Benjamin plantea que, a partir de la primera posguerra se asiste a un tiempo marcado por la decadencia generalizada de la experiencia, pues “la pobreza de nuestra experiencia no es sólo pobre en experiencias privadas, sino en las de la humanidad en general” (Benjamin 1987, 169). Se trata de “una especie de nueva barbarie”, pues no se vincula solamente con la añoranza de nuevos acontecimientos, sino con el anhelo de liberarse de la cultura, agotados por una sobresaturación. Para Benjamin, los hombres se han hecho pobres, “entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad” (1987, 169.), regresando una y otra vez enmudecidos del campo de batalla y cada vez más incapacitados para compartir y comunicar.

Haciéndose eco de este diagnóstico, Agamben declara que la experiencia de la vida moderna ha dejado de ser verdadera experiencia e insta a volver a la pregunta sobre el modo en que se *experiencia* el lenguaje o los lenguajes. Compara la banalidad de la experiencia moderna con las formas anteriores en las que existían las ideas de comunidad y transmisión como fundamento de la experiencia. En cambio, “el hombre moderno vuelve a la noche a su casa extenuado por un farrago de acontecimientos –divertidos o tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros– sin que ninguno de ellos se haya convertido en experiencia” (Agamben 2003, 8). Es la experiencia vaciada del hombre moderno la que ya no se transmite a la generación siguiente y, en consecuencia, el relato y la palabra no tienen la autoridad como correlato. La narrativa de la modernidad presenta la subjetividad compelida al lenguaje como mediación del compromiso con el mundo. En este sentido, Agamben interpreta la “destrucción de la experiencia” como el resultado de no advertir que la esencia de la experiencia no es la consciencia, sino el lenguaje.

Reconocer la necesidad de un replanteo de la “experiencia” y asumir la experiencia cotidiana como fuera del hombre en la modernidad, implica aceptar que la tarea de la filosofía tiene el mismo carácter destructivo que consignó Benjamin en su artículo de 1929, “El carácter destructor”: “El carácter destructivo sólo conoce una consigna: hacer sitio; sólo una actividad: despejar. Su necesidad de aire fresco y espacio libre es más fuerte que todo odio” (Benjamin 1987a, 159). El destructor – el historiador, el político, el artista – del que habla Benjamin es aquel que despeja la memoria y, al borrar sus propias huellas, la conserva. Entre pasajes y fragmentos, la filosofía debe desestabilizar las concepciones filosóficas

tradicionales sobre la historia a fin de buscar nuevos modos de “localizar” una experiencia más profunda. Esto implica repensar la relación con el lenguaje y evaluar los lenguajes más propicios para el propio relato.

A la luz de estas consideraciones, se vuelve interesante recordar la preocupación benjaminiana por la relación entre historia – cuya reflexión se alejó radicalmente de los modelos convencionales del historicismo – y la memoria, que comienza a tematizar en el ensayo sobre la pobreza de experiencia, y continúa con *El narrador* en 1936 y obras posteriores. Benjamin confía en que son las obras de arte las que tienen la capacidad de instalar o abrir la discontinuidad en un eje donde ni el presente se transforme inmediatamente en pasado ni el pasado inmediatamente en presente, sino que formen una trama compleja que soporte la inestabilidad, la contingencia y el desplazamiento. En este sentido, se vuelve necesario reconocer que la posibilidad de establecer relaciones significantes entre presente y pasado – y la posibilidad de la sociedad en su conjunto, la historia y la reflexión sobre ella – radica, entonces, en el reconocimiento de una discontinuidad radical que no habilita el pasaje de uno a otro (presente, pasado, futuro) ni la transformación total y pura de uno en otro. En efecto, las obras de arte tienen la posibilidad de hacer sobrevivir “residuos” de una y otra esfera, de lo que se deduce una idea de sentido histórico que radica en una topología utópica que tiene lugar en una diferencia significativa entre diacronía y sincronía, “entre *aión* y *chrónos*, entre vivos y muertos, entre naturaleza y cultura” (Agamben 2003, 125).

Se pone de manifiesto una idea de lógica histórica alejada de la concepción de la historia en términos de un sentido unificado. Se evidencia la necesidad tanto de la discontinuidad como de una lógica de la experiencia atenta a las interrupciones y la contingencia. De ahí que aceptar el *continuum* homogéneo y vacío implica resignarse a una concepción dominante del tiempo (desde hace siglos en la cultura occidental) y conlleva cierta sumisión a la imposibilidad de la revolución. ¿Cómo acceder a una concepción más auténtica de la historicidad? ¿Cuál es el aparato teórico que puede orientar la búsqueda de la relación verdadera entre cultura, experiencia e historia? Desplazada la concepción de la historia como un sentido unificado, ¿cómo concebir el sentido histórico o los sentidos históricos alternativos? ¿Qué papel pueden jugar las prácticas artísticas en estos cuestionamientos?

Nutriéndose del marxismo, el romanticismo alemán y el mesianismo judío, Benjamin elabora una nueva manera de concebir la historia, pensar sus agentes y repensar la tarea del historiador con gran confianza – en este sentido, similar a la de Agamben – en la imagen y en la esfera artística como la más propia del hombre. Del romanticismo toma “una estructura de la sensibilidad que se manifiesta en todas las esferas de la vida cultural” (Löwy 2004, 18); del mesianismo y el marxismo, recupera, entre otras cosas, las imágenes utópicas – mesiánicas y revolucionarias – contra lo que llama “la informe tendencia progresista”. Pero las intuiciones “antiprogresistas” de Benjamin – como las llama Michael Löwy en su comentario a las tesis de *Sobre el concepto de historia* – se articulan en su

discurso con una visión fuertemente crítica al marxismo evolucionista vulgar para concebir la revolución como la interrupción histórica que lleva a la catástrofe. Una catástrofe que es posibilitadora de la emancipación, pues la historia misma se representa como permanente catástrofe, como fuerte crítica al progreso, y se identifica “cultura” con “barbarie”.

A la idea de un progreso – fundado en la idea de catástrofe – de la especie humana en la historia, propia de la socialdemocracia y el historicismo, Benjamin contrapone una conciencia revolucionaria que quiebra el tiempo homogéneo y vacío, que hace sobresaltarse al *continuum* de la historia. Al instante vacío le opone un “tiempo-ahora” (*Jetzt-Zeit*), en tanto detención mesiánica del acontecer. Benjamin ataca, fundamentalmente, las causas que condujeron a la catástrofe e intenta pensar una concepción de la historia que no esté en complicidad con ella. Para Benjamin, las revoluciones son interrupciones en la cronología; de hecho, una nueva cronología es una transformación cualitativa del tiempo, una *cairología*, que no pueda ser reabsorbida por el *continuum*.

En consonancia con estas reflexiones, es posible explorar nuevas aristas de la relación entre historia, tiempo y catástrofe como la crisis que permite comprender el vínculo del hombre con la experiencia en la modernidad. Estas esferas necesitan tematizar una nueva noción de experiencia a fin de pensar nuevos modos de concebir la relación entre las prácticas artísticas y la historia, ahora fundados en la discontinuidad, la interrupción y el *shock*. Dar por tierra el tiempo continuo y vacío del historicismo significa asumir un tiempo “pleno, separado, indivisible y perfecto de la experiencia humana concreta” (Agamben 2003, 208). A esta nueva concepción de la historia y al arte les compete posibilitar el advenimiento del tiempo pleno que supone la liberación del goce ahistórico, para acceder a una temporalidad placentera, cualitativamente transformadora del tiempo, y a la vez crítica y destructiva. Si estos pensadores recuperan la esfera del arte como el ámbito más propio del *hacer* humano, la pregunta que queda al descubierto es: ¿qué relación se puede establecer entre destrucción y práctica artística? O mejor, ¿cuál es la relación entre arte y crisis?

La experiencia de crisis en Argentina

¿De qué modo pensar la experiencia en un contexto donde han caído las redes de contención del Estado? Según Ignacio Lewkowicz (2008), en el contexto argentino, la crisis político-institucional que queda al descubierto a fines del año 2001 desactiva la polémica modernidad-posmodernidad al desestructurarse el Estado como figura alrededor de la cual se articulan nociones vinculadas al ámbito institucional, social y político. En este sentido, se desmoronan también ciertos aspectos del pensamiento y diversas categorías a partir de las cuales pensar relatos de identidad y la idea de un sentido histórico unificado. Se inau-

gura un tiempo en el que la experiencia misma se redefine al abandonarse los presupuestos que iluminaran otras épocas. Y, como no son las identidades las que se disuelven sino la posibilidad de articular un relato único en torno a ellas, se vuelven necesarias formas nuevas de conceptualizar el pasado, pensar el presente y proyectarse sobre el futuro.

La relación entre arte y crisis en Argentina encuentra una explicación particular en estas cuestiones que van desde el “desfondamiento” del Estado –como propone Lewkowicz– hasta la construcción de nuevos modos de subjetivación. A fin de contextualizar, podría recordarse que diciembre de 2001 pone en escena una crisis profunda: saqueos a supermercados, faena de animales en plena ruta, familias revolviendo las bolsas de basura, numerosas muertes que siguieron a las manifestaciones en Plaza de Mayo. Sin embargo, producto también de la crisis surgieron nuevos modos de participación política y social como las asambleas barriales y vecinales, los escraches a políticos y empresarios, y formas renovadas de militancia como la toma de fábricas, es decir, nuevas identidades sociales y políticas. Diciembre de 2001 fue, además, la puesta en evidencia de la descomposición de una cierta política como soporte y referente de lo colectivo a partir de lo cual quedó al descubierto no sólo lo político como espacio de articulación de los diversos factores que colisionaron, sino las contradicciones de un modelo socio-económico, los manejos de ciertas instancias de poder y los intereses de sectores sociales determinados.

Resulta imposible reflexionar sobre la crisis del 2001 en Argentina sin ponerla en perspectiva con la década de 1990 y la instalación definitiva de un neoliberalismo “espectacular” en el país de la mano del presidente Carlos Saúl Menem (quien había asumido el cargo en 1989) y sin trazar una suerte de genealogía que explica el desplazamiento definitivo de las riquezas latinoamericanas a los Estados Unidos y Europa. En agosto del año en que asume Menem, se sanciona la que se conoce como Ley de Reforma del Estado, que permitió la privatización de un gran número de empresas estatales y la disolución de entes públicos como la línea aérea de bandera, los yacimientos petrolíferos, los ferrocarriles y las empresas de servicios. «Nada de lo que deba ser estatal, permanecerá en manos del Estado» esgrimió el ministro de Obras y Servicios Públicos, Roberto Dromi, en un fallido tristemente memorable. Los años noventa posibilitaron y también desvelaron en distintos países de la región fraude, enriquecimiento ilícito, tráfico de armas, relaciones vinculadas al narcotráfico, contrabando y venta de empresas públicas a precio vil. Menem tuvo la particularidad de poner todos estos vicios en funcionamiento durante su mandato y gozar del beneplácito de Wall Street, el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial e importantes multinacionales que saquearon el país. Por lo que la crisis que estalla en 2001 es, ineludiblemente, una protesta contra el evidente agotamiento de un modelo socio-económico destructor de los bienes del Estado y las configuraciones políticas que se derivan de él. En este contexto, surgen grupos de artistas que intentaron hacer frente de algún modo a estos acontecimientos.

En *Pensar sin Estado*, Lewkowicz asegura que se asistía en los alrededores del 2001 a una “era de la fluidez” donde, en la referencia a lo colectivo, se ven entremezcladas las ideas de nación, pueblo, comunidad y clase sin que sea fácil establecer fronteras definidas ni posible asegurar niveles de cohesión reconocibles. Este Estado “desfondado” pone en crisis los lenguajes políticos – pues ya no son identificables las garantías apoyadas en la referencia al Estado – e implica, además, la dificultad para apropiarse de un relato del pasado, una narrativa sobre el presente y un horizonte común para planear alguna forma de futuro en el que involucrarse. Aquí es donde el arte juega un rol fundamental, pues la dimensión pública alude a un modo particular de vincular heterogeneidades. En este sentido, las prácticas artísticas dan cuenta de la necesidad de plasmar, por un lado, la vulnerabilidad de las fronteras que separan lo social de lo político y, por el otro, la necesidad de modificar radicalmente el modo de entender la relación de lo estatal con lo público.

Que el Estado ya no funcione como supuesto – aunque subsista como realidad – invita, entonces, a repensar el espacio público y los modos de experiencia política y artística, los que, ya no guiados por la matriz progresiva, articulan maneras posibles de instalarse en la *polis* respondiendo, ante el desfondamiento, con la discontinuidad y la representación y, ante la idea de destitución, con prácticas artísticas renovadas.

A la luz de estas consideraciones, el 2001 puede ser pensado como un recorte posible para problematizar el concepto “crisis” en toda su plurivocidad. La indiscernibilidad de acontecimientos y representación, entre historia social e historia conceptual para pensar la crisis, hace que se la pueda entender como una conmoción que descompone los modos de pensar el vínculo con la historia y los horizontes potenciales. Se la puede asumir, asimismo, como una cesura profunda en el horizonte de experiencias subjetivas aunque, irónicamente, dio lugar a la instalación de un relato posible sobre la imposibilidad de cierto relato.

El caso del Grupo de Arte Callejero (GAC)

La bibliografía especializada ha intentado incansablemente conceptualizar una política de la imagen que, en muchas ocasiones, se agota en afirmaciones en torno a la relación entre las condiciones de producción y el contexto de circulación. Sin soslayar estos factores, el GAC se lee en estas páginas como un caso del denominado arte público, pero sobre todo como emergente “natural” de las narrativas que surgen como consecuencia del agotamiento del modelo neoliberal.

¹ Recuérdese que la palabra “escrache” hace referencia a una práctica política no-institucional que toma lugar para denunciar una situación de impunidad. En Argentina, se hicieron frecuentes a partir de mediados de los años 1990 para denunciar la impunidad de los represores de la dictadura de 1976-1983 que todavía no había recibido condena por sus crímenes.

² Los “vuelos de la muerte” fueron una forma de exterminio que puso en funcionamiento el auto-denominado Proceso de Reorganización Nacional, es decir, la dictadura que se llevó a cabo en Argentina entre 1976 y 1983. Consistía el arrojar a detenidos al mar desde aviones militares para “desaparecerlos”. Numerosos cuerpos aparecieron en las costas argentinas y uruguayas, primero enterrados como NN por los militares y luego identificados como provenientes de diferentes Centros Clandestinos de Detención. Constituyó una práctica prolongada y frecuente que los militares llevaron a cabo, principalmente, con los detenidos de Campo de Mayo, la Escuela de Mecánica de la Armada y de los centros “El Campito” y “El Olimpo”. En su *Carta Abierta de un Escritor a la Junta Militar*, el periodista Rodolfo Walsh hacía pública la escasa información con la que se podía contar en marzo de 1977: “Entre mil quinientas y tres mil personas han sido masacradas en secreto después que ustedes prohibieron informar sobre hallazgos de cadáveres que en algunos casos han trascendido, sin embargo, por afectar a otros países, por su magnitud genocida o por el espanto provocado entre sus propias fuerzas. Veinticinco cuerpos mutilados afloraron entre marzo y octubre de 1976 en las costas uruguayas, pequeña parte quizás del cargamento de torturados hasta la muerte en la Escuela de Mecánica de la Armada, fondeados en el Río de la Plata por buques de esa fuerza, incluyendo el chico de 15 años, Floreal Avellaneda, atado de pies y manos, “con lastimaduras en la región anal y fracturas visibles” según su autopsia. Un verdadero cementerio lacustre descubrió en agosto de 1976 un vecino que buceaba en el Lago San Roque de Córdoba, acudió a la comisaría donde no le recibieron la denuncia y escribió a los diarios que no la publicaron. Treinta y cuatro cadáveres en Buenos Aires entre el 3 y el 9 de abril

El GAC se forma en 1997 por iniciativa de un grupo de estudiantes de la entonces Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón para reaccionar contra el circuito de exhibición del arte al que se sienten ajenos. Deciden articular plataformas nuevas para mostrar sus obras y eligen el espacio público para su primera acción en 1997, en apoyo al ayuno que realizaban los docentes tras instalar la Carpa Blanca frente al Congreso Nacional, contra el inexorable desmantelamiento de la educación pública que promediaba el gobierno de Menem. Pintaron más de treinta murales de guardapolvos en distintos lugares de la ciudad y – tal vez sin reflexionar del todo sobre las consecuencias políticas de sus actos estéticos – convierten en ritual lúdico-performativo estas salidas muralistas que poco a poco irán integrándose en las tramas del activismo político y la lucha por los derechos humanos.

Desde sus primeras acciones, el GAC va poniendo en funcionamiento lo que se convertirá en *modus operandi*: trabajan en el orden de lo simbólico con imágenes sintéticas, ocupan la calle para tergiversar – como querría el situacionismo – las relaciones hegemónicas que se dan entre el espacio público y sus desplazamientos, ponen el cuerpo para sus acciones y licúan sus identidades individuales para disolverse en el grupo. A partir de 1998, se unen en algunas prácticas al grupo militantes de hijos e hijas de detenidos-desaparecidos H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), dando comienzo a una etapa en la que lo estético-político se problematiza no sólo porque el trabajo en la calle ya es de por sí político, sino porque se desliza por una zona liminal compleja que queda en medio de relación arte/militancia. Desde el comienzo de su formación pero ahora más evidente que antes, para el GAC, no existe la contradicción entre la acción política y el goce estético, pero tampoco entre la vida cotidiana y el arte.

El GAC comienza a generar la gráfica de los “escraches”¹ de la agrupación H.I.J.O.S., que se había consolidado como la práctica que respondía a la falta de justicia ordinaria por los crímenes de la *última* dictadura. Una de esas acciones consistía en “aprovechar” la legibilidad del código vial para torcer su sentido a fin de detectar en la ciudad los lugares donde habían operado los centros clandestinos de detención, los lugares en los que se llevaron a cabo los preparativos para los “vuelos de la muerte”², la ubicación de las maternidades clandestinas, e incluso las casas que, aún en esos años noventa, seguían habitadas por los genocidas de la dictadura. Se trataba de acciones definidas como una forma específica de militancia política a través del arte, propulsada por el relato de la crisis. Los escraches, definidos por el GAC como intentos de “sacar a la luz lo que está oculto” (GAC 2009, 57), surgen en 1996 por parte de H.I.J.O.S. para denunciar la impunidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final y los decretos presidenciales del indulto durante la presidencia de Carlos Menem³. Dicho sucintamente, consistían en volver evidente que la sociedad convivía con asesinos, torturadores y apropiadores de bebés. Los definía una potencia vanguardista que rompía con las formas tradicionales de hacer política, cuyas herra-

mientas eran la creatividad, la alegría (se realizaban performances de todo tipo, acciones artísticas en manifestaciones y marchas, números circenses, murales colectivos, acciones barriales e intervenciones, entre otras acciones) y la puesta en escena del cuerpo de los activistas.

El problema de la memoria

El contexto en el que surge el GAC obligó a sus integrantes a hacer propia la prerrogativa de retomar el espacio público, pero también a desembarazarse de las cargas ideológicas de la militancia de los años 1970. Tal como lo describen en su libro *GAC Pensamientos prácticas acciones* (2009), la propuesta de que el arte “tomara las calles” se hacía realidad de modo espontáneo en el año 2002 – inmediatamente después al estallido de la crisis a fines de 2001– cuando “la vida de miles de personas era una *performance* permanente” (Hacher 2009, 6) en el momento en que salieron a las calles en manifestaciones, marchas y cacerolazos a protestar por lo que el Estado neoliberal les había robado. Es ahí cuando el grupo decide acercarse a los familiares de los muertos de la represión del 20 de diciembre de 2001 en Plaza de Mayo – a pesar del estado de sitio declarado por el entonces presidente Fernando De la Rúa, o justamente por él – para participar de los homenajes que habrían de señalar con enormes placas identificatorias los lugares donde habían caído las víctimas, configurando una suerte de mapa de los muertos en democracia.

Otra de las acciones que llevaron a cabo son las cartografías, a las que definían como “mapeo de las acciones”: “los mapas no son sólo un objeto de representación ni una acumulación de información; son también formas de ampliar la propia mirada a través del diálogo” (GAC 2009, 42). Un ejemplo de estos mapas es la *performance* “Aquí viven genocidas” que vuelve, precisamente, a “escrachar” a los mismos siniestros personajes que habían tomado notoriedad a partir de las acciones de H.I.J.O.S. El primero de estos mapas se editó para el 24 de marzo de 2001 – como es evidente, a veinticinco años del inicio de la última dictadura argentina – y formó parte de un tríptico compuesto por un video, una agenda y el mapa en formato afiche. “El video muestra un recorrido por las casas de los genocidas un día cualquiera (de hecho a uno de ellos se lo ve volviendo del supermercado); luego muestra imágenes de la misma casa y el mismo barrio el día del escrache al tiempo que la acumulación de domicilios escrachados va sumando puntos rojos en un mapa y esta sumatoria denuncia la continuidad de la impunidad que vivimos más fuertemente en los años 90” (GAC 2009, 41). La práctica del escrache se centra en la “memoria viva, creadora y en acción” (GAC 2009, 59) en la que el grupo asume que no existe “La memoria”, sino las memorias, las visiones, las selecciones, los fragmentos, los olvidos, los recuerdos robados al paso del tiempo y las construcciones colectivas de esos hechos

de 1976, ocho en San Telmo el 4 de julio, diez en el Río Luján el 9 de octubre, sirven de marco a las masacres del 20 de agosto que apilaron 30 muertos a 15 kilómetros de Campo de Mayo y 17 en Lomas de Zamora. En esos enunciados se agota la ficción de bandas de derecha, presuntas herederas de las 3 A de López Rega, capaces de atravesar la mayor guarnición del país en camiones militares, de alfombrar de muertos el Río de la Plata o de arrojar prisioneros al mar desde los transportes de la Primera Brigada Aérea, sin que se enteren el general Videla, el almirante Massera o el brigadier Agosti...” (Disponible en <http://www.rodolfowalsh.org/spip.php?article1826>. Consultado: 10 de marzo de 2015).

³ La Ley Nº 23.521 de Obediencia fue dictada durante la presidencia de Raúl Alfonsín en el año 1987 y establecía una presunción de que los delitos cometidos por miembros de las Fuerzas Armadas con grado menos a coronel durante el terrorismo de Estado y la dictadura militar no eran punibles. Se asumía que los subordinados se limitaban a cumplir órdenes de los superiores por “obediencia debida”. A causa de ella, se produjo el desprocesamiento de imputados en causas penales de la dictadura que no habían sido condenados hasta entonces. La Ley Nº 23.492 de Punto Final establece la caducidad de la acción penal (prescripción) contra los imputados por delitos de desaparición forzada de personas (que involucraba secuestro, tortura y homicidio) durante la dictadura militar que no hubieran sido llamados a declarar “antes de los sesenta días corridos a partir de la fecha de promulgación de la presente ley”. Ambas leyes, conocidas como Leyes de impunidad, fueron anuladas por el Congreso Nacional en 2003, anulación que fue convalidada por la Corte Suprema de Justicia al declarar su inconstitucionalidad el 14 de junio de 2005. La Ley Nº 23.521 de Obediencia fue dictada durante la presidencia de Raúl Alfonsín en el año 1987 y establecía una presunción de que los delitos cometidos por miembros de las Fuerzas Armadas con grado menos a coronel durante el terrorismo de Estado y la dictadura militar no eran punibles. Se asumía que los subordinados se limitaban a cumplir órdenes de los superiores por “obediencia debida”. A causa de ella, se produjo el des-

procesamiento de imputados en causas penales de la dictadura que no habían sido condenados hasta entonces. La Ley N° 23.492 de Punto Final establece la caducidad de la acción penal (prescripción) contra los imputados por delitos de desaparición forzada de personas (que involucraba secuestro, tortura y homicidio) durante la dictadura militar que no hubieran sido llamados a declarar “antes de los sesenta días corridos a partir de la fecha de promulgación de la presente ley”. Ambas leyes, conocidas como Leyes de impunidad, fueron anuladas por el Congreso Nacional en 2003, anulación que fue convalidada por la Corte Suprema de Justicia al declarar su inconstitucionalidad el 14 de junio de 2005.

⁴ Federico Galende alude a: Didi-Huberman, Georges 2008. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*. Madrid: Antonio Machado Libros.

pasados. Todos los aspectos performativos de la acción están al servicio de sacar al genocida del anonimato y lo hacen a través de lo que podría denominarse un cambio en la estética del barrio, es decir, un cambio que acorrala simbólicamente al genocida, desobturando la “máquina” del olvido y la naturalización.

La práctica del escrache y las cartografías conforman un mapa vivo del presente. El espacio público denuncia dos temporalidades tensionadas: la de los genocidas, ligada al pasado, y la de los jóvenes militantes, vinculada al presente. En una fusión entre obra y gesto enunciativo las intervenciones consolidan al grupo para señalar las complicidades que habitan la ciudad. Las acciones ponen en crisis el *statu quo* involucrando la narración de los lazos que conectan la impunidad con la situación de ese presente mientras la acción deviene obra artística y práctica condenatoria. El espacio público no se piensa como zona de prohibición, sino como un lugar sobre el que se puede desplegar una auténtica cartografía de la acción y la crisis. Se trata de un modo de la acción que subraya el rol de la memoria como articulador del presente, consolidando imágenes-acción que desarman las cotidianidades acrílicas de los espacios.

Las acciones del GAC son formas de comprender la trama y las complicidades ideológicas que encierran los *habitus* de la ciudad. En la forma de la visualidad y el desprecio de los parámetros y referencias artístico-estéticos, el GAC sacrifica el lugar autorreflexivo del arte y se pregunta por las condiciones de producción no sólo del arte, sino de los afectos movilizados por las luchas por la verdad y la justicia. En otros términos, podría decirse que sacrifican la potencia reflexiva y crítica en favor de un interés por la efectividad política, que no es otra que la de los afectos que logran poner en crisis. Desarticulan la trama simbólica y visual de la calle y la comunidad en el acto enunciativo y, al volver espectáculo a la ciudad, se introducen en el ámbito de los relatos sobre la memoria por fuera de los canales hegemónicos.

Siguiendo una observación de Federico Galende (2011), se puede introducir otro aspecto de los rasgos performativos del arte del GAC. Podría decirse que las acciones proponen volver sobre la cuestión de la politización del arte a partir de transformación de sus modos de producción. Esto es, difuminar la frontera entre el artista y el trabajador, destruir la conexión entre la forma artística y el espectador manipulado. Las acciones del GAC producirían una desautomatización de las representaciones del “arte bello” y proponen a los autores como productores – como querría Walter Benjamin – es decir, los convierte en transformadores de sus propias condiciones de posibilidad. Esta crisis del arte pone en evidencia que había llegado la hora de que se volviera explícito “un tránsito general que va desde un mundo en el que las imágenes tomaban partido a otro en el que – según la expresión de Didi-Huberman – ‘toman posición’” (Galende 2011, 31).⁴ Las acciones del GAC operan en los recorridos naturalizados de la ciudad lo que el montaje hace con la historia al hacer “emerger los baches o las hendiduras del curso histórico, en lugar de rellenarlos con la masilla de la ilusión para darle continuidad” (Galende 2011, 31), es decir, produciendo el desplazamiento de

la crisis de la experiencia a la experiencia de la crisis. Las acciones interrumpen la ilusión de comunidad dando forma pública a los reclamos a partir de una realización que apunta a la destrucción de un mensaje en pos de un cuestionamiento, en la misma obra, de los modos de representación de la justicia y la memoria. La performance de este tipo de arte se define por una no-acción artística en sentido usual, que implica una nueva configuración de sentido en tanto testimonia el trauma social por fuera de las prerrogativas instaladas en la trama de la ciudad.

Con estos movimientos, las acciones como las del GAC abren las reflexiones sobre el arte a un campo donde “lo artístico” no existe por fuera de su actuación, y las normas que lo definen son algo diferente de la propia reiteración/modificación, es decir, de la resignificación y la renegociación. Estas normas son encarnadas por sujetos (artistas y espectadores) que se constituyen en el acto artístico con plena conciencia de que la transformación de lo establecido es un proceso incesante y que es precisamente este carácter “inacabado” su mayor fuerza poética en el contexto del arte contemporáneo.

Las acciones del GAC invierten de algún modo las prácticas discursivas dominantes (la seguridad vial, los procesos de la justicia ordinaria) y performan prácticas no-hegemónicas. Las acciones no son mero reflejo discursivo, sino agentes en la configuración de un campo inexistente o uno efectivo con reglas subvertidas. La potencia política aparece a partir de una no-coincidencia con los discursos conocidos y poniéndolos en crisis, dado que a partir de la repetición de la performatividad de la reiteración de normas opresivas se las obliga a un torcimiento no coincidente, crítico, heterogéneo. Podría decirse, finalmente, que la performatividad instaaura la contingencia (política) que hace manifiesta la pregnancia de formas visuales que, hacia el año 2000, se corresponden con una exaltación de la violencia pasada, el genocidio y la impunidad.

La “memoria performada” desmarca el denominado “arte político” a partir de destrabar el vínculo entre el arte y la política. La dimensión creativa de la práctica política tensa estas relaciones haciendo surgir una matriz de representación que se desborda continuamente y cuyo componente más importante es la inestabilidad que performa toda consideración sobre lo que hace este tipo de arte.

Arte “a contrapelo”

La premisa benjaminiana de “peinar la historia a contrapelo” pide barrer también con ciertas formas de representación – de la memoria, la historia, la crisis. Sólo así parece posible desentrañar la historicidad y evaluar hasta qué punto las formas artísticas pueden plasmar modelos de temporalidad no idealistas, menos progresistas que los heredados por el historicismo del siglo XIX y más apoyados en la cita, el juego y lo que podría llamarse la “imagen crítica”.

⁵ El pensamiento en imágenes – como estilo, pero fundamentalmente como modo de conocimiento benjaminiano – se apoya sobre las nociones de “imagen dialéctica” y “dialéctica en reposo” que son, no solamente los principios rectores del *Libro de los Pasajes* y las dos nociones para pensar la historia en el pensamiento benjaminiano maduro, sino, además, los dos conceptos más enigmáticos del corpus teórico de Benjamin. Indagar sobre estas dos expresiones es ineludible para comprender el potencial revolucionario que el autor atribuía a la imagen y es posible hacerlo en un diálogo permanente entre las tesis de *Sobre el concepto de historia* y ese inmenso cúmulo de citas y referencias que es el *Libro de los Pasajes*.

⁶ Tal identificación aparece especialmente en los textos de Benjamin sobre Baudelaire.

⁷ Ibid., p. 152.

Para Benjamin, las obras de arte tienen una historicidad específica que establece relaciones intempestivas no sólo al interior de la obra, sino en relación con otras formas de temporalidad. Benjamin coloca a la imagen en el centro neurálgico de la vida histórica para la que son necesarios nuevos modelos de tiempo, pues la imagen no está en la historia como en una línea recta, ni es un acontecimiento en un devenir más o menos inteligible, sino que posee una temporalidad que se capta en las “imágenes dialécticas”⁵.

La noción de dialéctica remite a la dinámica de las dimensiones temporales que se superponen en las imágenes y también a la relación entre lo onírico-inconsciente y el ámbito de lo consciente. En *Sobre el concepto de historia* (1940), Benjamin señala que el pasado se hace actual en el presente a través de la imagen del recuerdo. Recuerdo –como *Eingedenken*– hace referencia no simplemente a una representación del pasado como fijo, sino a un pasado que se define como trunco, adquiriendo sentido – actualidad – a partir del presente que lo interpela. Alude al recuerdo que designa una conciencia histórica y una forma de memoria en la que se presentiza el pasado, pero no como completo y glorificado, sino como refundación, siempre inacabada. El pasado penetra en el *ahora* para llevar a la realización de un deseo trunco. Esto plantea una concepción de la historia “en la que todo lo pasado (en su tiempo) puede recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia” y el modo en que se expresa es “lo que produce la imagen por la que y en la que se lo entiende” (Scholem 2003, 226).

Benjamin piensa a la imagen como el lugar originario de cada presentación de la historia y como el lugar privilegiado para poner en crisis la historia. En la imagen confluyen presencia (de los acontecimientos históricos, siempre cambiantes) y representación (fijación de un instante del acontecimiento), por eso la imagen dialéctica es fulgurante⁶. Es decir, se trata de una imagen frágil, efímera, como un instante incalculable entre la aparición y la desaparición, condenada a estar en permanente crisis. El historiador debe estar muy alerta para captar la fragilidad constitutiva de la memoria, que es pasada y pasa, que es relampagueante y desplazada siempre hacia el instante siguiente. Este es, precisamente, el instante originario de la historia: “Su aparición en el presente muestra la forma fundamental de la relación posible entre el *Ahora* (instante, relámpago) y el *Tiempo Pasado* (latencia, fósil), relación cuyas huellas guardará el *Futuro* (tensión, deseo)”⁷. Por eso la dialéctica siempre está en suspenso, describiendo un sentido histórico que es instante, proyección y tensión: “No es necesario decir que el pasado aclara el presente o que el presente aclara el pasado. Una imagen, al contrario, es aquello donde el Tiempo Pasado se encuentra con el Ahora en un relámpago formando una constelación. En otros términos, la imagen es la dialéctica en suspenso. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la relación del Tiempo Pasado con el Ahora presente es dialéctica: no es algo que se desarrolla, sino una imagen entrecortada” (Benjamin 2007, 464).

Benjamin piensa de algún modo a la crisis como una forma de cesura, como una detención necesaria para la aparición de la historia discontinua. En la imagen dialéctica, están el *ahora*, el tiempo pasado y, como está continuamente deteniéndose y moviéndose, sobreviviendo, también está el futuro y la dimensión del deseo que le es propia. La historia es imagen y la imagen es el punto originario de la historia. Esta lógica de la historia – alejada de lo cronológico y lo lineal – transforma la historia en una diseminación de imágenes críticas en las cuales se juegan todos los tiempos, remitiendo a una historicidad deconstruida y dispersa, donde el ahora es pasado y el pasado es deseo y decadencia. Es precisamente allí donde se instalan prácticas políticas como las del GAC, en tanto plasmación de una temporalidad y una representación del pasado-presente que escapa deliberadamente a cualquier teleología.

Si de temporalidades se trata, las “obras” del GAC se mueven entre lo temporario y lo efímero. Sus intervenciones sabían durar muy poco, posiblemente menos tiempo cuanto más subvirtieran la vida “normal” de la ciudad. Sus obras son desarmadas por particulares que se llevan los carteles porque les gustan, por la policía, que teme por el ritmo pacífico de la calle, por la municipalidad, que vela por la “belleza” de sus paredes y postes. Así lo explicita una de sus integrantes: “Habíamos hecho un escrache frente al lugar donde funcionó el Pozo de Banfield. A la mañana siguiente, en el colectivo, viajé con un tipo con aspecto de cana que se llevaba uno de los carteles bajo el brazo. A veces pienso que las comisarías deben estar llenas de nuestros trabajos”.⁸ De esta forma, posiblemente sin saberlo, se define a la perfección la relación de diacronía/sincronía que se establece entre el arte y la crisis. ●

⁸ Vales, Laura 2005. “Los GAC, o el mix de arte y política” en *Página 12*, 19 de diciembre de 2005. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-60688-2005-12-19.html>. Consultado 11 de marzo de 2015.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio. 2003. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

BENJAMIN, Walter. 1987. "Experiencia y pobreza". *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus.

BENJAMIN, Walter 1987a. "El carácter destructivo". *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus.

BENJAMIN, Walter 2007. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.

GAC 2009. *Pensamientos prácticas acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón.

GALENDE, Federico 2011. *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*. Santiago de Chile: Palinodia.

HACHER, Sebastián 2009. "Prólogo". *GAC Pensamientos prácticas acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón.

LEWKOWICZ, Ignacio 2008. *Pensar sin estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Buenos Aires: Paidós.

LÖWY, Michael 2003. *Aviso de incendio*, México. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

SCHOLEM, Gershom 2003. *Walter Benjamin y su ángel*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

SZMULEWICZ, Ignacio 2012. *Fuera del cubo blanco. Lecturas sobre arte público contemporáneo*. Santiago de Chile: Metales pesados.

Varia

CONVENTOS EM TEMPOS DE CRISE

O CONVENTO DO ESPÍRITO SANTO DA PEDREIRA DE LISBOA. QUATRO DESENHOS DE PROJECTO DE JOSÉ JOAQUIM LUDOVICE

MIGUEL SOROMENHO

Direcção-Geral do Património Cultural. Museu Nacional de Arte Antiga

RAQUEL HENRIQUES DA SILVA

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
Universidade Nova de Lisboa

Intróito

Dois dias depois do incêndio do Chiado, em 25 de Agosto de 1988, o meu Avô, Eduardo Nepomuceno Mimoso, nos seus primaveris 99 anos, entregou-me estes desenhos para que deles desse notícia, por entender serem um elemento de informação único para ajudar à interpretação dos escombros dos Grandes Armazéns do Chiado. Era neto do Arq.º José Maria Nepomuceno, a cuja biblioteca pertenciam. Desconhece-se a quem pertenceram anteriormente.

Os desenhos estiveram nas mãos do Presidente da Câmara de Lisboa, Eng.º Nuno Kruz Abecassis (e nas do seu sucessor, Dr. Jorge Sampaio), a quem foram oferecidas cópias fotográficas para o efeito acima referido. Posteriormente, o Eng.º Abecassis entregou-as ao Arq.º Álvaro Siza Vieira, quando este assumiu a responsabilidade projectual sobre a zona sinistrada.

ALEXANDRE BRAZ MIMOSO

Da larga prole do arquitecto-mor João Frederico Ludovice (1673-1752) ficou sólida memória do primogénito, João Pedro (1701-1760), que, entre os arquitectos da sua geração, parecia ser o que tinha «melhor tino», de acordo com o juízo inclemente de Jacome Ratton, lavrado nas suas minuciosas *Recordações* dos anos de 1747 a 1810¹. Do benjamim, José Joaquim (1731-1803), as notícias são mais esparsas. Cyrilo Volkmar Machado, em lembrança retomada mais tarde pelo infatigável Sousa Viterbo,

Arbitragem Científica Peer Review

Maria Helena Barreiros

CICH

Universidade Autónoma de Lisboa

Francisco Barata

Faculdade de Arquitectura

Universidade do Porto

Data de Submissão

Submission date

Mar. 2015

Data de Aceitação

Approval date

Set. 2015

¹ *Recordações de Jacome Ratton sobre ocorrências do seu tempo, de Maio de 1747 a Setembro de 1810*, 2.ª ed, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1920, p. 228.

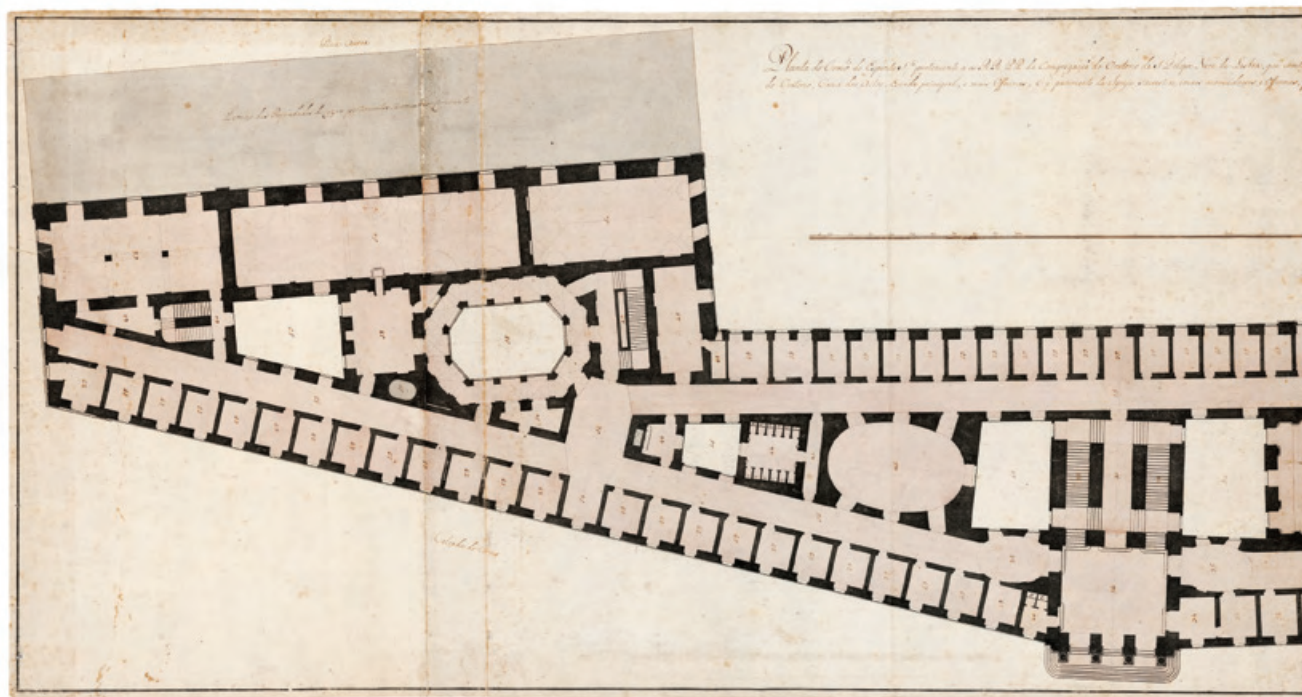


Fig. 1 – Planta

1.ª linha

Planta do Conv.to do Espírito S.to pertencente aos R.R.P.P. da Congregação do Oratorio de S. Felipe Nere de Lisboa, que comtem [a partir deste ponto a planta foi cortada]

2.ª linha

do Oratorio, Casa dos Actos, Escada principal, e mais officinas, e o pavimento da Igreja sacristia, e mais acomodações, e officinas, p [a partir deste ponto a planta foi cortada]

495 mm x 945 mm

© Luísa Oliveira

² Machado. 1823. 177 e 178. Sousa Viterbo. [1988]. Vol. II: 102. Em Cyrilo colhem a mesma informação: Carvalho. 1979. 163; e Teixeira. 2012. 417.

³ Mercê do Hábito com 12 mil réis de tença por decreto de 7 de Dezembro. Algumas dúvidas sobre brevidas no ano seguinte foram entretanto resolvidas (ANTT, *Habilitações da Ordem de Cristo*, Letra J, Maço 5, n.º 23).

atribui-lhe o risco do renovado convento lisboeta do Espírito Santo da Pedreira, depois de arrasado pelo terramoto de 1755, e dá-o também como mestre de António Francisco Rosa, futuro responsável pela empreitada do Palácio da Ajuda, que com ele estudara «as regras e preceitos da Architectura»; mas é provável que para este filho mais novo de João Frederico Ludovice fosse actividade marginal, pois outros ecos da sua habilidade nesta área continuam por confirmar². O próprio Cyrilo tem uma ideia vaga da personagem; fala de um filho de João Pedro Ludovice, homônimo, tido como Escrivão da Câmara do Desembargo do Paço, mas que deve ser este mesmo José Joaquim, uma vez que o primogénito do arquitecto-mor só teve uma filha, Ana Rosa (Machado, 1823, 177-178).

Outras evidências sobre as prestações artísticas de José Joaquim são na verdade escassas e não foram até agora suportadas com base documental: são-lhe atribuídos o desenho de uma casa nobre da Travessa da Espera e de «outros edifícios pom-balinos», e ainda alguns riscos para o Alentejo e para o Algarve. Quando morreu, nas Caldas da Rainha, em 1803, estaria ali a trabalhar como arquitecto (Ludovice, 2008, 153-208).

É notório, pelo contrário, o exercício e a propriedade de cargos burocráticos na administração régia, facilitados pela filiação e pela outorga precoce do Hábito de Cristo, em 1753³: José Joaquim foi almoxarife do Hospital Real de São João Deus de Lisboa (Ludovice, 2008, 194); em 1762 já exercitava o lugar de praticante supranumerário da Contadoria Geral de Guerra, por provimento da Junta dos Três Estados de 20 de Dezembro de 1753, cargo que tinha sido dos irmãos, João Pedro

e Caetano⁴; em 1777 era-lhe prometido o ofício de escrivão dos Feitos da Fazenda, após a morte do proprietário, João Baptista Pimentel⁵. Não sabemos quando o alcançou, pois a carta que o nomeia alguns anos mais tarde, de 7 de Fevereiro de 1797⁶, pode bem ser uma confirmação de um privilégio anteriormente outorgado. De qualquer modo, um alvará régio de 1800 autorizava-o já a poder nomear um serventuário⁷. Casado e morador então na Rua de São Boaventura, José Joaquim requeria em 1778 a legitimação de uma filha, Ana Maria, «de idade de cinco para seis annos», que mandara baptizar e criar, graça que lhe haveria de ser concedida em 1780⁸.

Se bem que a arquitectura não tivesse passado, em princípio, de inclinação diletante e episódica, a realização do risco para os padres filipinos, o seu único projecto de fôlego conhecido, pressupunha uma formação básica na disciplina, o que, no caso, com toda a probabilidade, se deve ter cingido a uma iniciação convivial com o pai e com o irmão, imaginamos que acompanhando as lições formais de João Pedro ou compulsando a rica biblioteca do architecto-mor, onde se guardavam os textos canónicos da tratadística clássica⁹; a abundante *marginalia* de uma dessas obras, recentemente identificada, com minuciosas anotações autógrafas, crê-se que do punho do próprio João Frederico, sugere um contínuo trabalho sobre as fontes mas, igualmente, uma provável utilização manualística na academia familiar¹⁰.

Os quatro desenhos a tinta-da-china e aguada, provenientes, como já se disse, do espólio do architecto José Maria Nepomuceno¹¹, e que agora publicamente se revelam, confirmam a tradição memorialística e atributiva, ao mesmo tempo que mostram o resultado da encomenda dos padres do Oratório, que não tiveram oportunidade de ver o conjunto concluído. Uma sucessão fatal de circunstâncias aziagas deixou o edifício incompleto: por falta do cabedal necessário, da entrada dos franceses em Lisboa e da crise sequente, ou ainda da extinção das Ordens, já em 1834, o que é certo é que não chegou a ser erguida a igreja, ao contrário do corpo conventual, construído de acordo com os planos de José Joaquim Ludovice. Dois destes desenhos, sobre papel, trazem a assinatura, em baixo, à esquerda, do visconde de Vila Nova de Cerveira, com certeza uma firma de conferência do projecto¹² que pode ajudar a situar o *terminus ante quem* do encargo, uma vez que D. Tomás de Lima só em 1789 obteve o privilégio do marquesado. Estas duas peças representam o alçado frontal da igreja e escadaria de acesso (*Prospecto da Igreja do Espírito S.to na travessa de S. Nicolao*), e o alçado lateral, virado a Oeste, do convento e da igreja. Os dois restantes incluem uma planta truncada do conjunto [(*Planta do Conv.to do Espírito S.to pertencente aos R.R.P.P. da Congregação do Oratorio de (...) do Oratorio, Casa dos Actos, Escada principal, e mais officinas, e o pavimento da Igreja sacr(...)*), e quatro cortes lançados na mesma folha (N.º 1 *Que comprehende Portaria, Escada, dormir.o e Cubiculos de Nassente a Poente* N.º 2 *Que comprehende, Caza do Oratorio, Escada, Caza dos Actos de Norte a Sul* N.º 3 *Caza do Oratorio de Nassente a Poente* N.º 4 *Caza dos Actos de Nassente a Poente*). Na Biblioteca Nacional de Portugal conserva-se ainda um parecer autógrafo do architecto José da Costa e Silva (1747–1818) sobre o projecto de José Joaquim

⁴ ANTT, Registo Geral de Mercês de D. José, L.º 17, fl. 14v.º. Segundo Cyrilo, Caetano, este também com «grande engenho para a Arte», morrera muito jovem, com 27 ou 28 anos (Machado, op. cit., p. 177 e 178).

⁵ ANTT, Chancelaria de D. Maria I (Próprios), L.º 3, fl. 16, e Registo Geral de Mercês de D. Maria I, L.º 1, fl. 105.

⁶ ANTT, Chancelaria de D. Maria I (Próprios), L.º 55, fl. 81.

⁷ Idem, L.º 64, fl. 61.

⁸ ANTT, Chancelaria de D. Maria I, Próprios, L.º 7, fl. 171, Carta de 10 de Agosto de 1780. É possível a existência de outra filha ainda, Josefa Maria (Ludovice, *idem*, p. 194).

⁹ Sobre a composição da biblioteca de João Frederico Ludovice vd. Bonifácio. 59–62 e 297–301 (doc. 1). Pela sua dimensão e qualidade, a biblioteca dos Ludovice avantajava-se às de outras de architectos seus contemporâneos, caso das de Eugénio dos Santos (Bonifácio, op. cit., e Oliveira.. 213 e segs.), Caetano Tomás (Bonifácio, *idem*, p. 86 e segs. e 303–306), depois passada a seu filho Manuel Caetano de Sousa (Campos. 2014), de Rodrigo Franco (Bonifácio, *idem*, 307–310) ou de Mateus Vicente de Oliveira (Queiroz, Mónica Ribeiro de. 2013. *O architecto Mateus Vicente de Oliveira (1707–1785). Uma praxis original na arquitectura portuguesa setecentista*, Tese de Doutoramento em Belas Artes – Especialidade de Ciências da Arte, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, p. 44–50).

¹⁰ Trata-se da obra de Carlo Fontana sobre São Pedro do Vaticano, *Il Tempio Vaticano*, editada em Roma em 1694; vd. Teixeira. 2013. 118–119.

¹¹ A biblioteca do architecto Nepomuceno foi à praça em 1897. Dela faziam parte outros documentos provenientes do Espírito Santo da Pedreira, como um conjunto de cartas do Pe. Bartolomeu do Quental, hoje conservadas na Biblioteca Nacional de Portugal. Vd. Trindade. 1897.

¹² D. Tomás Xavier de Lima Nogueira Vasconcelos Teles da Silva, visconde de Vila Nova de Cerveira, depois 1.º marquês de Ponte de Lima, era, à época, presidente do Conselho da Fazenda, da Real Junta do Comércio e inspetor das Obras Públicas, três cargos que justificavam o seu envolvimento na apreciação do projecto de Ludovice.

¹³ *Parecer de José da Costa Silva sobre os desenhos feitos para a grande obra da Casa e Igreja do Espírito Santo dos Muito RR.PP. do Oratório de S. Filipe Neri*, BNP, Secção de Reservados, cod. 8523. Este alvitre de Costa e Silva foi apresentado e discutido em Gomes. 2004. 133.

¹⁴ *Relação das Solemnes Exequias, Dedicadas Em 25, 26 de Setembro do anno de 1750. Pelos Padres da Congregaçam de S. Filipe Neri de Lisboa À Defunta Magestade do Fidelissimo Rey de Portugal D. João V*, Lisboa, Na Officina de Ignacio Rodrigues, 1751, p. 6.

¹⁵ Coutinho. 2007. 149-158. Em 1688, também, dava-se à estampa em Lisboa uma *Relaçam dos Prodigios Obrados pelo Glorioso S. Felipe Neri...*, na Officina de Domingos Carneyro, com o mesmo objectivo de divulgação da memória do santo fundador da Ordem.

¹⁶ ANTT, Congregação do Oratório de Lisboa, L.º s 1 (*Relação das Capellas desta Casa do Espirito Sancto da Congregaçam do Oratorio*, e 2 (*Livro das Contas das Capellas*). Por outro lado, as doações privadas não foram poucas. Entre alguns outros registem-se dois exemplos: em 1690, o desejo de um desafogado ourives do ouro, Simão Gomes de Mercado, de ser inumado, «sem pompa nem ostentação», no carneiro da capela de Jesus, Maria e José da igreja do Espírito Santo, capela mandada fazer à sua custa (Simões, 2002. 51 e segs.); em 1705, o legado pio de Francisco Lopes, companheiro de profissão, da avultada quantia de duzentos mil réis, destinados às obras do convento.

¹⁷ ANTT, Congregação do Oratório de Lisboa, L.º 3, fl. 101.

Ludovice, que fazia naturalmente parte deste conjunto documental mas que foi desmembrado e vendido na hasta pública da livraria do arquitecto Nepomuceno, já assinalado e discutido por Paulo Varela Gomes¹³.

É pouco o que se sabe sobre o Espírito Santo da Pedreira anteriormente a 1755. Já antes de 1279 ali existiria uma capela, depois agregada a um hospício, que os oratorianos reconverteram após a doação do conjunto, em 1671, para acudir à vocação pedagógica do seu ministério. Instalados primeiro no Convento da Boa-Hora, começaram a ocupar o novo edifício poucos anos depois, já que em 1674 se assistiu à trasladação do Santíssimo para a igreja. Em todos os lances da história desta reinstalação esteve presente a figura incontornável do pregador Pe. Bartolomeu do Quental.

O templo apresentava então uma planta de três naves e cinco tramos mas a fachada era de «Architectura Gotica com dous grandes pilares de pedra lavrada terminados por hum frontispício com huma cruz no meyo», e a porta principal «em arco com varias columnas estreitas que o sustentão¹⁴. O gosto da época pelas decorações architectónicas de mármore coloridos e de marmoreados fingidos impunha-se no tratamento do interior, documentado pelo menos na capela lateral de São Francisco de Sales, encomenda da rainha D. Maria Francisca Isabel de Sabóia, e no arco da capela-mor, contratado em 1688 pelo padre Bartolomeu do Quental, no exacto ano em que os congregados trabalhavam em simultâneo na construção e divulgação da memória piedosa do santo fundador, escassamente popular em Portugal.¹⁵

Além da rainha saboiana, foi D. João V o outro patrono que mereceu a boa lembrança dos Neris; eram estes, na verdade, os únicos soberanos por quem se diziam missas quotidianas no convento, prática que se manteve até à extinção.¹⁶ O rei foi especialmente pródigo com a comunidade, desempenhando-a das suas dívidas no valor de cem mil cruzados¹⁷ e dotando-a, em 1742, com uma esmola anual de três mil e seiscentos réis, mercê que logo após a morte do pai, D. José haveria de confirmar¹⁸. Mecenas régio ou iniciativa dos padres, o que é certo é que foram muitas as obras nos congregados ao longo da 1.ª metade do século XVIII, incluindo também a qualificação e regularização da envolvente, com preocupações de ornato urbano. Em 1729, o «padre preposito e mais padres da congregação do Oratorio» pediam ao rei a expropriação de seis casas contíguas entre a Rua Nova do Almada e o Chiado, porque não só queriam «levar a parede direita» na obra começada no convento como «deixarem um largo no Chiado», para aonde deveria vir a deitar a frontaria na empreitada em curso (Oliveira, 1903, 269). Em 1753, foi a ruína de uma das paredes do convento, um transtorno para o trânsito numa ligação viária importante da cidade, que levou ao alargamento da Rua Nova do Almada e de parte da Rua do Chiado, processo em que aparecia envolvido o engenheiro Eugénio dos Santos¹⁹. Deve-se talvez a esta circunstância o lançamento definitivo dos arruamentos que terá prevalecido mesmo após a reconstrução pombalina, com o alinhamento da frontaria da portaria conventual a eixo da rua do Chiado, na zona intermédia de ligação à zona baixa da cidade através da actual Rua do Carmo e da Rua Nova do Almada.

A história do conjunto monástico do Espírito Santo da Pedreira de Lisboa após a monstruosa destruição do terramoto confirma a inesperada intuição de Paulo Varela Gomes sobre o ciclo arquitectónico mariano: «de cerca de 1770 a 1800, o país foi tomado por uma espécie de frenesim da construção» (Gomes, 2004, 27-28). No caso dos oratorianos essa febre passou certamente pela recomposição da estrutura administrativa da Congregação e pela recuperação das fontes tradicionais de financiamento, fossem as benesses da Coroa²⁰, as esmolas e os legados dos fiéis²¹ ou as rendas e imposições amealhadas nas suas propriedades urbanas e rurais²². Em 1760 os padres já podiam contar com a prodigalidade de quatro arrobas de cera e de cinco cântaros de azeite ao ano²³ e, em 1768, recebiam três padrões de juro na alfândega de Lisboa no valor total de 115 mil réis. A tudo havia de acrescer a dotação anual imposta por D. João V e confirmada por D. José, como vimos. Até ao final do século lograram comprar outros padrões de juro²⁴ e com certeza usufruíram de atenções suplementares, ao mesmo tempo que introduziam alguma racionalidade na gestão das rendas percebidas do seu património fundiário²⁵. A este comprovado desafogo não podem também ser estranhos os vínculos da Congregação à burguesia mercantil pós-pombalina, que controlava a Irmandade do Espírito Santo da Pedreira, sita na igreja. Em 1781, desolada pela decadência a que chegara, a própria Junta do Comércio mendigava a protecção régia, ao mesmo tempo que pedia que a administração da Irmandade corresse continuamente, ou seja, *in perpetuum*, pelos seus membros, nela se podendo admitir os homens de negócios e mercadores das *Cinco Corporações*²⁶.

Obrigados a procurar refúgio no Convento das Necessidades após o Terramoto, coincidiu talvez com o seu regresso ao Chiado o início das obras de reconstrução, como vimos, em data próxima de 1789. Foi para esta ambiciosa campanha, que não viria a ser terminada, que foi chamado José Joaquim Ludovice. Não é difícil perceber as razões desta contratação. Não foram com certeza os seus dotes projectuais de arquitecto, afinal sem créditos firmados, que lhe proporcionaram a encomenda da nova casa dos filipinos. Parece ter existido, isso sim, no âmbito familiar, alguma simpatia pela piedade “moderna” dos oratorianos e uma relação estreita com a Congregação. O patriarca, João Frederico, possuía na sua biblioteca uma *Vida do Veneravel Padre Bartolomeo de Quental*; um dos filhos, homónimo, professou na Ordem, dotado pelos pais, em 1743 ou 1744²⁷, ali deixando saudosa lembrança²⁸; e dois tios cognatos de José Joaquim, Dionísio²⁹ e Diogo Verney³⁰, foram também membros destacados da comunidade, sobretudo este último, que aparece amiúde na documentação administrativa do convento com responsabilidades, entre outras, numa campanha de obras de umas casas de que os padres eram proprietários na Rua Áurea³¹.

Os trabalhos arrastaram-se, determinando a instalação, que se queria provisória, da igreja na portaria³². Prédios vizinhos foram absorvidos para a expansão dos dormitórios e demais dependências³³, mas a documentação remanescente do cartório apenas refere as campanhas decorativas de 1796 a 1798: estuques e pinturas da sacristia³⁴; a balaustrada para a varanda da igreja³⁵; novos confessionários³⁶; or-

¹⁸ ANTT, Congregação do Oratório de Lisboa, Maço 7, Cx. 9. Cópia de 1807 do decreto de D. José lavrado em 1750.

¹⁹ Carreira. 2014. 27 e 28 (edição on-line em <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/cadernos/num1/artigo.01.pdf>). A importância da Rua Nova do Almada já antes determinara obras apreciáveis de regularização: em 1728, a Câmara pedia ao rei apoio para a empreitada de alargamento da Rua dos Douradores, lembrando a mesma mercê feita em 1666 para o daquela artéria confinante do convento (Oliveira. 1903: pp. 191-193). Em 1798 ainda se pagava uma compensação ao Hospital Real de Todos-os-Santos pelas casas demolidas nesta obra de 1753 (ANTT, Congregação do Oratório de Lisboa, L.º 7, fl. 42).

²⁰ Os privilégios concedidos à Ordem foram confirmados por provisão régia de 4 de Agosto de 1787 – ANTT, *Chancelaria de D. Maria I, Comuns*, L.º 28, fl. 254.

²¹ Em 1782, por exemplo, recebiam de Bartolomeu Correia a doação de 4 mil cruzados, ANTT, *idem*, L.º 84, fl. 289.

²² Devem ter sido razoavelmente interessantes os aforamentos de parcelas de terrenos ao Rato, quem sabe se valorizados pela sua situação nas novas zonas de expansão da cidade.

²³ ANTT, *Chancelaria de D. José. Doações, ofícios, mercês e privilégios*, L.º 3, fl. 350.

²⁴ ANTT, *Chancelaria de D. Maria, Comuns*, L.º 18, fl. 80v.º. Em 1791 alcançavam licença para desfrutarem de novo padrão de quatro mil cruzados (ANTT, *Chancelaria de D. Maria I, Comuns*, L.º 37, fl. 91)

²⁵ ANTT, *Chancelaria de D. Maria I, Comuns*, L.º 31, fl. 170v.º. Carta de confirmação da divisão dos rendimentos feita com os padres das Necessidades, de 6 de Outubro de 1792.

²⁶ Santana, p. 465 e 466. Consulta de 3 de Abril de 1781, deferida a 21 de Maio.



Fig. 2 – Alçado do convento

Prospectos do Convento e Igreja do Espírito S.º na calçada do Carmo, topo da rua direita das portas de S.ª Caterina, e Rua nova de Almada, da travessa de S.ª Justa, te a travessa de S. Nicolao
535 mm x 835 mm

Rubricado em baixo, à direita: *Visconde de Vila Nova de Cerveira*

© Luísa Oliveira

²⁷ “Dote para patrimônio. João Federico (sic) Ludovici e sua mulher a seu filho João Federico da Congregação”, Dezembro de 1743, ANTT, Congregação do Oratório de Lisboa, Caixa 2, L.º 8, fl. 55v.º.

²⁸ Vd. a sua homenagem fúnebre por Vasconcelos, Manuel Macedo Pereira de. 1755. *Elogio de João Frederico, Presbytero Secular da Congregação do Oratorio de S. Filipe Neri da Cidade de Lisboa*, Lisboa, Officina Patriarcal de Francisco Luís Ameno.

namentos de missa cantada, casulas, asperges e pálios; e armações para o Corpo de Deus, para o Lausperene e para as Endoenças³⁷. Não há quaisquer indícios, em todos estes papéis, da intervenção directa de Ludovice, e isto porque ela era feita por interposta pessoa. Muitos dos recibos de despesas com as obras, sobretudo os do ano de 1797, são de facto assinados por António Francisco Rosa, talvez a desempenhar um papel duplo de almoxarife e de responsável técnico, posto que tirocinante³⁸. A menção de Cyrilo ao seu aprendizado com José Joaquim Ludovice fica assim demonstrada e, ao que parece, ele não se terá limitado a um magistério teórico, mas contemplou também formação prática no estaleiro, o que lhe viria com certeza a ser útil, mais tarde, na sua prestação no Palácio da Ajuda.

O lançamento do edifício em planta (Fig. 1) permite destacar os constrangimentos colocados à proposta de Ludovice. Por um lado, houve certamente a obrigação de manter alguns dos trechos construídos deixados incólumes pelo sismo, motivada por questões funcionais e de controlo de custos, e, aliás, expediente comum na reconstrução pombalina da cidade; por outro, a definição ingrata e os limites impostos pelo lote; enfim, a caprichosa topografia do sítio.

O caso das pré-existências levanta questões interessantes. A crer na fidelidade do registo em planta, desenvolvia-se à esquerda da portaria um espaço claustral formando um “rectângulo de cantos cortados” com galeria perimetral

abobadada. Percebe-se que a zona envolvente foi amplamente regularizada, com a repetição modular das celas no troço norte e dos cubículos no tardo, e o desenvolvimento ordenado de duas grandes divisões a Nascente (refeitório que vem do piso inferior, com duplo pé direito), mas as áreas interiores, onde se dispõe o claustro, convivem mal com esta arrumação, sacrificadas pelo estreitamento do lote, em cunha. Paredes e estruturas portantes mais grossas, acessos improvisados, espaços mal acomodados e de desenho irregular explicam-se com facilidade pela necessidade de integração, na nova construção, de elementos originais remanescentes.

Acima de tudo, a sobrevivência de um claustro com aquelas características morfológicas é surpreendente. Tem sido uma constante da historiografia da arquitectura portuguesa, em anos recentes, a reflexão sobre a utilização reiterada, em edifícios religiosos da segunda metade do séc. XVII e primeiras décadas de Setecentos, de plantas centralizadas, especialmente a variante em “polígono de cantos cortados”, rectângulos ou quadrângulos transformados em octógonos através do chanframento dos vértices. Paulo Varela Gomes, em inúmeros trabalhos, chamou a atenção para a consistência do fenómeno que, a seu ver, radicaria no conhecimento precoce da obra do Pe. Guarino Guarini (1624-1683), cujos contactos com Lisboa foram assíduos por conta da encomenda de um projecto seu destinado à Igreja da Divina Providência, de padres teatinos, jamais construída (Gomes,[2006]:516-523)³⁹. A “moda”, como lhe chama, das igrejas de “cantos cortados” amadureceu assim no ambiente da corte, em torno da figura tutelar de João Antunes e dos arquitectos régios que o acompanhavam, e chegou a ter repercussões no Brasil, onde foram construídos os exemplares mais tardios⁴⁰.

A divulgação daquele modelo foi ainda mais profunda do que se poderia imaginar. Ele não se cingiu apenas à planimetria eclesial mas deve ter informado também o desenho de claustros, como se pôde recentemente comprovar no convento de Santo Elói de Lisboa, cuja igreja apresentava aliás uma planta afim, de João Antunes, a primeira deste género construída entre nós a grande escala⁴¹. O claustro de ângulos chanfrados dos lóios não constituiu afinal caso único. Acompanhava-o, em Lisboa, este outro do Espírito Santo da Pedreira, a acreditar no levantamento de José Joaquim Ludovice⁴².

Além da obrigação de incorporar as preexistências e de obedecer às limitações do lote disponível, estas determinando o estreitamento acentuado do corpo Oeste das celas fradescas, as características do terreno de implantação criaram dificuldades adicionais ao arquitecto. Não sabemos até que ponto foi respeitada a disposição orgânica anterior ao Terramoto, mas foi necessário em todo o caso resolver os problemas das cotas desencontradas. O mais certo, todavia, foi ter José Joaquim Ludovice retomado a disposição dos dois corpos laterais a enquadrar a portaria, até para aproveitar as fundações já existentes.

O alçado deste trecho que agora se publica (Fig. 4), é bom exemplo de debilidades de invenção e de desenho, mas não deixa de ser esclarecedor quanto ao gosto dominante, pelos vistos comum a encomendantes e arquitecto. Os vãos

²⁹ Dionísio Verney aparece citado em documento de 1720 (ANTT, *Idem*, fl. 27v.º).

³⁰ Diogo Verney foi dotado pela mãe no final do ano de 1735 (*Idem*, fl. 55v.º).

³¹ Em 1781 como vendedor de um padrão de juro de 32 mil réis (ANTT, Chancelaria de D. Maria I, Comuns, L.º 18, fl. 80v.º); em 1786 como administrador dos bens de testamentaria do Pe. Henrique Correia (ANTT, *Congregação do Oratório de Lisboa, Casa do Espírito Santo*, Caixa 1, Maço 14, n.º 40).

³² ANTT, *Congregação do Oratório de Lisboa*, Caixa 1, Maço 14, n.º 207, Recibo de 320 mil réis referentes à balastrada mandada fazer para a varanda da portaria onde é «hoje a igreja», 20 de Agosto de 1797. Cfr. o testemunho de Pereira. 1927. 123 – “O dezenho do novo edifício não tivemos o gosto de ver; afirma pessoa que o vira (...) que o seu alçado era sumptuoso, e com frente para o Pote das Almas, e que a Igreja actual hera a sua portaria mor”.

³³ ANTT, *Congregação do Oratório de Lisboa*, L.º 7, fl. 42. Por estes prédios pagava-se ainda em finais do século XVIII um censo ao Hospital Real de Todos-os-Santos.

³⁴ ANTT, *idem*, Maço 14, n.º 132.

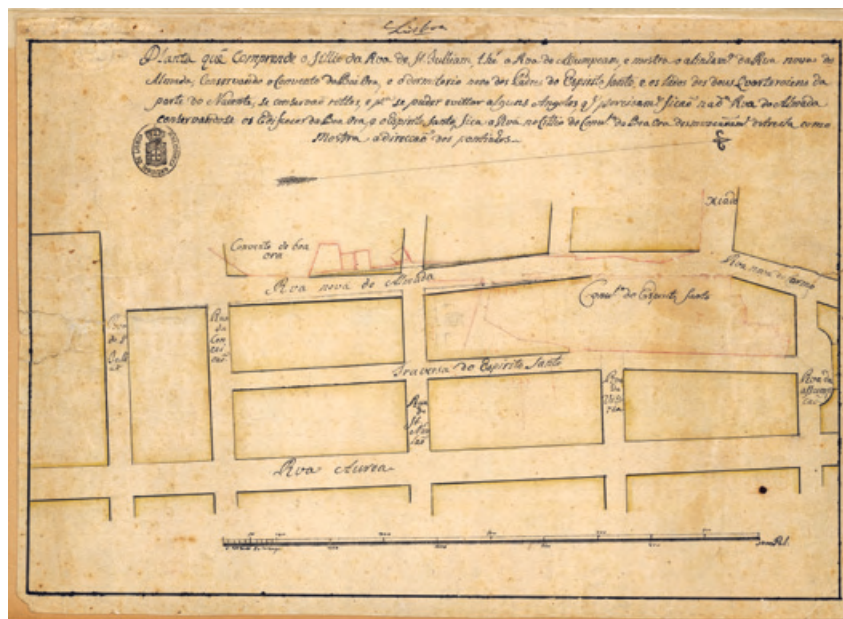
³⁵ ANTT, *Congregação do Oratório de Lisboa, Casa do Espírito Santo*, Caixa 1, Maço 14, n.º 207.

³⁶ *Idem*, Maço 14, n.º 211.

³⁷ *Idem*, Maço 14, nos. 215 a 223. Sintoma da riqueza atribuída ao interior conventual era porventura a presunção da existência de um quadro de Luca Giordano exposto sobre os arcazes da sacristia, referida num autos de recolha de obras-de-arte e livros após a extinção dos conventos em 1834. Vd. *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes (IV). Documentos*. 1939. 107.

³⁸ Nomeadamente os documentos relativos à despesa com confessionários para a igreja e de vidros da bandeira para a porta também da igreja,

Fig. 3 – Planta que compreende o sítio da Rua de St Julliam thê Rua de Assumpcam, e mostra o alinham.o da Rua nova do Almada, conservando o Convento da Boa Ora, e o dormitorio novo dos Padres do Espirito Santo.... BNP, d-361 v
© Biblioteca Nacional de Portugal



entre outros (ANTT, *Congregação do Oratório*, Caixa 1, Maço 14, n.º 213).

³⁹ Por todos, cfr. Gomes. [2006].....

⁴⁰ Também a tipologia retabular do desaparecido altar-mor – de mármore e com colunas torsas – assim como o uso extensivo dos marmoreados fingidos (cfr. BNP, Cod. 429, fls. 77 a 79) reconduzem a obra da igreja ao âmbito dos trabalhos de João Antunes. Sobre este assunto vd. Caetano e Silva. 1993. 151-171.

⁴¹ Soromenho, Miguel. “O arquitecto João Antunes no Convento de Santo Elói de Lisboa. Uma carta e alguns desenhos”, no prelo.

⁴² Sendo matéria excêntrica em relação aos objectivos deste artigo, não cabe aqui aprofundar esta questão. Uma assinalável coincidência não pode no entanto deixar de ser referida. Em 1689 ingressou como noviço nos nêris do Chiado, Manuel Pereira (†1749), depois transferido para os oratorianos de Estremoz, e que viria a desenvolver ampla actividade como arquitecto (Jacquinet. 2013. 14-19). Sabe-se que esteve envolvido, por exemplo, no projecto do convento joanino do Lourical, para aonde desenhara uma igreja em rectângulo de “cantos cortados”.

laterais da portaria, com remate de cornija, apresentam uma molduração ainda com requebros de linhas, mais evidentes nos aventais. À direita (do observador) um portal de frontão curvo e composição algo arcaizante⁴³ continua idêntica toada barroquizante, que no entanto se dissolve no corpo da portaria, formada por dois pisos, entrada porticada com tratamento murário em cantaria de junta fendida, janelas de sacada no piso nobre e platibanda coroada por pináculos. Acima do terraço lança-se uma pequena cúpula, de tambor muito esguio cercado por passadiço a toda a roda, para observações astronómicas. Os corpos laterais, sem elementos de articulação vertical, são por sua vez enquadrados por volumes torreados, também sobrepujados por cúpulas e embasamento em cantaria de junta fendida.

Foi todavia na definição do corpo da igreja que se concentrou o empenho projectual do arquitecto. De alçados muito adjectivados e perfil destacado pelo volume sobressaído da cúpula, a frontaria retoma partidos tradicionais que remontam aos das basílicas de Mafra e da Estrela, mas a que não faltam referências a S. Vicente de Fora, sobretudo no desenho do pórtico tripartido de acesso, deitando provavelmente para um nártex, e no comprimento aparente da capela-mor, quem sabe para instalação de um retro-coro. São também idênticas a Mafra e à Estrela a organização em dois pisos com torres laterais, coroados por frontão triangular, e a abertura de nichos para figuração escultórica. Os tramos da igreja são exteriormente marcados por pilastras muito salientes, de acentuado efeito dramático, a enquadrar janelas termas. No topo do transepto, de frontão triangular, repete-se o motivo clássico da janela termal, e, na base, de novo o tratamento em cantaria de junta fendida. Em todos os frisos do andar nobre aparece insculpida uma pomba de asas abertas, em clara referência à invocação do templo.

O gosto por um barroco classicizado e de raiz autóctone, que ganha ainda expressão no interior do oratório que servia a devoção privada do convento, é temperado nos desenhos de José Joaquim Ludovice pela assimilação de elementos bebidos da tratadística francesa, que dão à proposta um aparente tom modernizado. É possível ver em certos pormenores, por exemplo, a reciclagem de ideias do famoso *Cours d'Architecture* de Auguste-Charles d'Aviler, o qual, embora publicado em 1691, servia de base a um certo retorno à ordem, num processo que levaria depois a uma ortodoxia mais estrita, prescrito nas obras de Charles-Étienne Briseux (1743) e de Jacques-François Blondel (1777). A influência das estampas de d'Aviler é grande, o que não se estranha. O próprio João Frederico, que possuía o livro, aplicara já ideias do arquitecto francês no desenho das cúpulas laterais de Mafra, a chamada *comble à l'impériale*, e no perfil das suas lucarnas, bem como Eugénio dos Santos e Carlos Mardel, num diferente contexto epocal, voltaram a recorrer ao *Cours d'Architecture*, daí advindo a matriz dos telhados de quatro águas, atribuídos localmente ao engenho de Mardel e a uma suposta influência do barroco centro-europeu⁴⁴.

É igualmente a d'Aviler que Ludovice filho vai buscar o feitiço das cúpulas laterais do convento do Espírito Santo (Fig. 2), a *comble en dôme*, e as guarnições das grandes janelas da fachada da igreja, e é ainda na tradição francesa que se inspira para compor as superfícies murárias. José da Costa e Silva, homem de outra formação, entrevistou justamente no projecto de José Joaquim as concessões simultâneas a este gosto francês – desqualifica as janelas do corpo da frontaria como *francezias* – e a uma persistente tradição barroca, que condena: se houvesse de mudar alguma coisa na fachada da igreja seriam os ornatos, «porque vejo que eles não são daquele gosto que presentemente todos decantam por melhor». Reconhecia o arquitecto que sendo eles «certamente dos melhores, e que se estão vendo em tantas obras desta cidade [de Lisboa]», na verdade «não eram daquele bom gosto antigo e grego, tão estimado presentemente em Itália e em outras partes da Europa»⁴⁵.

Vale a pena imaginar o impacto da fachada desta Igreja caso tivesse sido erguida. Ter-se-ia criado um ponto tónico de forte imaginabilidade (Lynch, 1982), perceptível desde S. Julião, atraindo o olhar e a atenção dos passantes para a retórica barroca da arquitectura religiosa que ali se manteria fiel às memórias de Mafra e da Estrela, esta acabada de edificar. Indiferentes ao laicismo da implantação das igrejas paroquiais edificadas de novo após o terramoto, que se conformaram ao loteamento do Plano da Reconstrução (Silva, 2004:108-115) e, no mesmo sentido, resistentes à crise crescente das instituições conventuais, os Padres Neris quiseram construir com grandeza triunfante a sua nova igreja. Para isso, participaram activamente na extraordinária circulação da propriedade determinada pela reconstrução em curso da cidade (Ribeiro dos Santos, 2012). Na «Relação dos Bens que possui a Caza do Espírito Santo da Congregação do Oratório de Lisboa», não datada mas que será da década de 1790, quando os arruamentos na envolvência do Chiado começam a ser caseados, refere-se não só o rendimento apreciável das «cazas e lojas», «por baixo do Convento velho», como se descreve a origem dos novos lotes sobre a Rua Nova do Carmo, integrados no Convento reconstruído, na sequência de trocas efectuadas

Apesar do seu exílio alentejano, continuou a responder a encomendas de obras em Lisboa, como a do palácio dos marqueses de Olhão, entre 1717 e 1724 (Arruda, 1991. 151-161).

⁴³ Esta entrada servia talvez à zona de colégio, com acessos e circulação interna autónomos. É a zona truncada na planta deste conjunto.

⁴⁴ A importância da tratadística francesa para a arquitectura portuguesa do século XVIII só agora foi dado o merecido relevo. Cfr. Duarte, 2004. 76-87.

⁴⁵ Vd. nota (13). De resto, as observações de Costa e Silva são, na sua maioria, relativas a questões técnicas e funcionais.

⁴⁶ ANTT, Congregação do Oratório de Lisboa, Maço 12.

sobre diversos «chãos incendiados» e se menciona «Hum terreno q se arrematou á Inspeção no lado do Nascente da mesma rua nova do Carmo ate á rua Aurea entre a travessa de Sta Justa e Assumpção para haver districto sufficiente para as (ilegível) e outras officinas do Conv.to»⁴⁶. Neste importante documento refere-se também «Hum terreno na rua nova do Almada em que se hade edificar a Igreja do novo Conv.to do Esp.to S.to que se lhe adjudicou por transmutação dos chãos das Propriedades da Porto da Afofa q estavam vinculadas nas Cap.as dos P.dres Ignacio Ferreira e Diogo Curado (...)». Da documentação que foi possível consultar, esta será a única referência explícita à decisão de construção da nova igreja, no entanto sem nunca mencionar o projecto já existente.



Fig. 4 – Alçado da igreja
 Prospecto da Igreja do Espirito S.to na travessa
 de S. Nicolao
 475 mm x 345 mm
 Rubricado em baixo, à direita: Visconde de Vila
 Nova de Cerveira
 © Luísa Oliveira

A assinalável capacidade de participar e beneficiar da profunda reorganização da propriedade urbana, no centro da cidade em reconstrução, confirma as celebradas qualidades organizativas dos Oratorianos. Permite também verificar a plasticidade do Plano, delineado por Manuel da Maia que, sem deixar de ser impositivo, contemplava constantes readequações, permitindo salvaguardar os interesses dos proprietários e as suas expectativas de investimento e desenvolvimento (Ribeiro dos Santos, 2012,77). Assim se explica a permanência do corpo antigo do Convento que determinou a adaptação dos arruamentos, bem visível, por exemplo, no súbito limite norte da Rua do Crucifixo e na idêntica interrupção das ruas da Vitória e da Assunção. Uma planta arquivada na Biblioteca Nacional de Portugal, não assinada e não datada mas que inquestionavelmente é desta época (Fig. 3), confirma que os conventos da Rua Nova do Almada (tanto o dos Neris, como o da Boa Hora) foram considerados no redesenho dos arruamentos, tendo em vista a sua normalização geométrica e alargamento.

A energia possidente e construtiva dos Oratorianos vinha detrás, como mencionado no início deste texto, e contou sempre com o apoio mecenático de D. João V. Manifestava-se também no relacionamento mutuamente interessado com a burguesia mercantil, administrativa e intelectual a que pertenciam as figuras gradadas das Obras Públicas de Lisboa. A este propósito, vale a pena reparar no Plano n.º 6 desenvolvido sob direcção de Elias Sebastião Poppe, a pedido, como se sabe, de Manuel da Maia que integrou o que Walter Rossa designa por « plano-piloto desenvolvido entre 4 de Dezembro de 1755 e 12 de Junho de 1758 para a Baixa-Chiado» (Rossa, 2004:24). Segundo o mesmo historiador a *Planta n.º 6* consiste numa solução excessivamente radical, «sem attender á conservação dos sítios antigos» (Rossa, 2004: 27). O que nela interessa aqui destacar é a presença intocada do velho convento dos Neris e da sua igreja, intocada também, encaixada no ângulo entre um novo arruamento (sensivelmente a futura Rua da Vitória) e a Rua nova do Almada; nesse gaveto, embora descentrando a Igreja, abriam-se duas ruas radiais que, parecendo ignorar o acentuado declive, subiam em direcção a S. Francisco. Esta curiosa proposta cenográfica não viria a ser concretizada, ao contrário da claramente desenhada Calçada de S. Francisco que, deste plano, transitaria para o projecto definitivo e constitui uma das artérias mais ousadas da Reconstrução⁴⁷. Sem se pretender sugerir influências directas dos interesses dos Neris sobre a equipa de projecto, pode-se, sem dúvida, concluir que o Convento continuava a ser uma casa prestigiada, articuladora de circuitos, e uma imagem estabilizada que integrava as memórias e os gestos projectuais dos arquitectos, antes e depois do Terramoto.

Outra reflexão abre o projecto de José Joaquim Ludovice, relacionada com o campo que José-Augusto França definiu como arquitectura pombalina. De facto, esta designação só pode aplicar-se ao modelo predial definido para os novos arruamentos, incluindo a Praça do Rossio, e à Praça do Comércio que constitui a sua manifestação magna. No entanto, no que se pode designar por um segundo ciclo da Reconstrução, ocupando o reinado de D. Maria I até à partida da família real para o Brasil,

⁴⁷ Ribeiro dos Santos, op. cit., p. 97 e seguintes, retomando a reflexão de Irisalva Moita e aprofundando a análise da documentação, apresenta uma interpretação inovadora da importância deste “Plano n.º 6”, admitindo que ele possa ser afinal o desaparecido “Plano n.º 5” que fora distribuído a Eugénio dos Santos.



Fig. 5 – Cortes

Profis

N.º 1.º Que compreende Portaria, Escada,
dormitório e Cubículos de Nassente a PoenteN.º 2.º Que compreende, Caza do Oratorio,
Escada, Caza dos Actos de Norte a Sul

N.º 3.º Caza do Oratorio de Nassente a Poente

N.º 4.º Caza dos Actos de Nassente a Poente

405 mm x 620 mm

© Luísa Oliveira

os modelos prediais foram sofrendo alterações significativas, quer em termos da cêrcea e da disposição interna, quer, com significativo impacto urbano, ao nível da variabilidade da composição arquitectónica das fachadas (Silva, 1998:60). Quanto à arquitectura religiosa, nunca essa unidade existiu, dependendo as opções estilísticas fundamentalmente da vontade e das opções dos encomendantes e arquitectos. Assim, Reinaldo Manuel projectou os Mártires, S. Nicolau e possivelmente S. Julião de acordo com o classicismo desornamentado da sua arquitectura civil, continuadora do espírito de Eugénio dos Santos, e influenciou outros arquitectos, como Remígio Francisco Abreu, na Igreja do Sacramento. No entanto, como não considerar que as Mercês de Joaquim de Oliveira, Santo António de Mateus Vicente ou a Encarnação de Manuel Caetano de Sousa são também obras da Reconstrução apesar do seu teor barroquizante e rococó? (Silva, 1998:110).

Se tivesse sido edificada, o projecto de José Joaquim Ludovice enriqueceria este último conjunto estético, por onde continuava a afirmar-se o forte impacto das obras régias de Mafra e da Estrela, permitindo concluir que nem Cyrillo tinha razão, ao considerar que as igrejas haviam sido «marcadas com a insípida e uniforme decoração das casas» (Gomes, 1988, 125), mas também não José-Augusto França que, ao pretender traçar uma base sociológica para a Reconstrução de Lisboa, opôs a capital a Queluz, ou seja Pombal a D. Pedro III e a D. Maria I (França, 1977, 261),

esquecendo-se que os arquitectos e as estéticas circularam entre os dois estaleiros e que os próprios arquitectos das Obras Públicas, como Carlos Mardel e mesmo Reinaldo Manuel na Estrela, foram simultaneamente barroquizantes e “pombalinos”. De tal modo assim era que o projecto, encomendado pelos Neris para a reconstrução e engrandecimento da sua Igreja do Chiado, mereceria a concordância de todos e teria sido considerado um enriquecimento da própria imagem da cidade, num dos seus sítios em que o velho (a massa do corpo conventual) e o novo (a fluidez da articulação da *Baixa* com a *Alta*) particularmente se reforçaram. Mas interessa manter presente que o desejo retórico de uma Igreja barroquizante era apenas um dos lados da questão. O outro, eminentemente pragmático, conduziu o sentido projectual da obra do convento, ancorado no reaproveitamento das pré-existências e na máxima rentabilização do vastíssimo e alargado lugar de implantação, cujos declives foram operacionalizados para o estabelecimento de lojas de aluguer, seguindo a doutrina utilitária e moderna da arquitectura predial.

Quanto ao referido *Parecer* de Costa e Silva, já se salientou que ele foi eminentemente técnico e funcional, embora não se dispensasse de opor o gosto antigo ao novo gosto de que ele se considerava o arauto em Lisboa. Mas convém não esquecer que, se em relação ao projecto da Igreja dos Neris, ele critica os ornatos afrancesados, na Praça do Comércio de Eugénio dos Santos, criticou, noutro *Parecer*, pelos mesmos anos do início da década de 1790, «as arcarias estreitas, baixas e miseráveis» e «a monotonia que reyna em todos estes edificios, e em todas as partes delles, contraria aos preceitos do bom gosto»⁴⁸, manifestando assim uma distância sobranceira em relação às diversas variantes estilísticas da arquitectura do tempo, o que significava reivindicar uma superioridade estética, veiculada ao seu entendimento do neo-classicismo. Paradoxalmente, tal entendimento não lhe permitiu entender a grandeza e a modernidade do desenho urbano da Lisboa reconstruída que, por mérito dos arquitectos-engenheiros que tanto desprezava, se situava na vanguarda internacional do tempo europeu.

Como já se disse, apesar da grande capacidade organizativa dos Neris, nunca as obras da nova Igreja se iniciaram. Definitivamente, foi a Portaria, axializada em relação ao novo desenho urbano, que se tornou a imagem do Convento do Espírito Santo pós-terramoto, reconvertida em igreja sem especial grandeza. Quando, quarenta anos depois, a legislação de 1834 determinou a imediata extinção das Ordens religiosas masculinas⁴⁹, o profícuo enriquecimento dos Neris, que foi marca da sua actuação depois do Terramoto, irá reverter em prol da Fazenda Pública. Segundo as listas publicadas no *Diário do Governo*, «o edificio do Convento e suas pertenças (compreendendo a Igreja que vai ser secularizada) subdividido em dez divisões, com serventias independentes»⁵⁰ foi à praça pelo valor global de 13 250\$000 mas o montante obtido, nas vendas que integralmente se concretizaram, atingiu 74 280\$000, uma valorização extraordinária, quando comparada com a de outros conventos do centro de Lisboa (Silva, 1998, 252-259). Entre as «divisões», a maioria delas referia-se a «terrenos», ocupados com barracas cuja demolição competia aos

⁴⁸ Este importante parecer foi, pela primeira vez, divulgado por Carvalho, op. cit., 123-124 e problematizado em Silva. 1998, op. cit., 165-174. Recentemente, esta documentação voltou a ser publicada por Teixeira. 2012. op. cit., vol. III, 208-210, que referencia a sua cota no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

⁴⁹ A extinção das Ordens Religiosas foi determinada pela Lei de 30 de Maio de 1834. O processo de extinção do Convento do Espírito Santo pode ser consultado, *on line*, através do site da ANTT: AHMF – Congregação do Oratório – Casa do Espírito Santo – Lisboa, cx. 2233

⁵⁰ *Diário do Governo*, n.º 178, 30 de Julho, n.º 220, 17 de Setembro de 1835.

⁵¹ Ver nota 50. As citações seguintes têm a mesma referência.

⁵² ANTT, MR/ASR. Maço 2021: Governos Cíveis e Administrações Gerais, 1835-1843. Ofício do Governador Civil de Lisboa para o Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino, 7 de Janeiro de 1836.

ocupantes que as haviam erguido «com a clausula de se lhes não pagarem as bemfeitorias, e entregarem os terrenos livres e desembaraçados»⁵¹. Um desses «terrenos», a «10.^a Divisão», tinha «80 palmos de frente para a rua nova do Almada, 120 para a travessa de S. Nicolau, e 95 para a rua do Crucifixo». Era o lote para a frente da Igreja de José Joaquim Ludovice que justificou este artigo. Avaliado em 1 000\$000, foi arrematado por 7 450\$000! Mantivera-se vago, com ocupação de barracas que pagavam alugueres aos frades, testemunhando o tempo longo da reedificação de Lisboa que, quando o Plano de Manuel da Maia fora aprovado se calculava em cinco anos. Este fora, desde sempre, um prazo incumprível e, só na década de 1790, o Chiado começara de facto a ser caseado, num movimento imparável que abrangeu toda a Rua de Santa Catarina (hoje Rua Garrett), a Rua nova de S. Francisco (hoje Rua Ivens) e o próprio Largo do Chiado. Os frades, que tão ousadamente haviam alargado os seus bens fundiários, não conseguiram então acompanhar a iniciativa burguesa e aristocrata. Depois, da partida da Corte para o Brasil, das invasões francesas e na dramática guerra civil que terminou com a Ordem antiga, nenhuma iniciativa edificatória teria naturalmente sido possível.

A «5.^a divisão» era assim descrita: «o prédio que compreende no centro o corpo da Igreja, com fundo até à rua do Crucifixo, para onde tem de frente 190 palmos, e 13 portas, tendo outros tantos palmos também de frentes para o lado opposto, sendo desta medição parte da rua nova do Almada, e parte na rua nova do Carmo; devendo ser cortado, para regular o alinhamento, o saliente do pórtico da Igreja, segundo se acha designado na mesma planta». Avaliado em 5 000\$000, foi arrematado por Manuel José de Oliveira, Barão de Barcelinhos que pagou 20 100\$000 para instalar o seu palácio na antiga igreja dos Neris.

Cidadão empenhado, que comprou os terrenos onde havia de ser instalado o Jardim da Estrela, o novo proprietário da casa do Espírito Santo pretendeu ceder «as grandes colunas de cantaria pertencentes à fachada da Igreja da suprimida Casa da Congregação do Oratório no Espírito Santo para servirem para o frontespício do novo Teatro Nacional que se projecta fazer»⁵². Não tendo servido para o Teatro D. Maria II, como desejava, é muito possível que tenham sido utilizadas por Pierre Joseph Pezerat na fachada da Escola Politécnica, projectada desde 1850 mas só inaugurada em 1878 (Silva, 1998: 456;478).

Podemos assim encerrar, simbolicamente, um ciclo especialmente dramático da vida de Lisboa e do próprio país. Sobreviventes aos homens e aos seus breves sonhos, tudo leva a crer que as grandes e sóbrias colunas da Portaria dos Neris do Chiado – da igreja improvisada porque não houve meios para erguer a desejada – tenham transitado para a mais nova escola oitocentista, vocacionada para a formação de engenheiros. ●

Bibliografia

ARRUDA, Luísa. 1991. “O Palácio de Xabregas. Do legado de Tristão da Cunha às grandes obras do século XVIII”, in *Claro-Escuro. Revista de Estudos Barrocos*. Lisboa: Quimera. Nos. 6-7, Mai.-Nov.: 151-161.

BONIFÁCIO, Horácio Manuel Pereira. 1990. *Polivalência e Contradição. Tradição seiscentista. O Barroco e a inclusão de sistemas ecléticos no século XVIII. A segunda geração de arquitectos*, Tese de Doutoramento em História da Arquitectura, Faculdade de Arquitectura-Universidade Técnica de Lisboa.

CAETANO, Joaquim Oliveira e Silva; Nuno Vassallo. 1993. “Breves notas para o estudo do arquitecto João Antunes”, in *Poligrafia*, n.º 2, Arouca, Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão: 151-171.

CAMPOS, Fernanda, “Manuel Caetano de Sousa: os livros do jovem arquitecto”, comunicação apresentada no Seminário *Os Mestres do Rei – a arte no círculo da Corte*, Mafra, 6 de Junho de 2014.

CARVALHO, Ayres de. 1979. *Os Três Arquitectos da Ajuda. Do Rocaille ao Neoclássico*, Lisboa, s.n.

CARREIRA, Adélia Maria Caldas. 2014. “Evolução urbana de Lisboa antes de 1755: alargamento de ruas”, in *Cadernos do Arquivo Municipal*, 2.ª série, n.º 1, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, Janeiro-Junho: 27 e 28 (edição on-line em <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/cadernos/num1/artigo.01.pdf>).

COUTINHO, Maria João Pereira. 2007. “Os mármore policromos da desaparecida igreja do Espírito Santo. Um exemplo de mecenato régio no barroco de Lisboa”, in Vale, Teresa Leonor (coord.) – *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa. Colóquio de História da Arte*. Lisboa. Horizonte: 149-158.

DUARTE, Eduardo. 2004. “De França à Baixa, com passagem por Mafra. As influências francesas na arquitectura civil pombalina”, in *Monumentos*, n.º 21, Lisboa, Direcção-Geral dos Monumentos e Edifícios Nacionais, Setembro: 76-87.

FRANÇA, José-Augusto. 1977. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa, Bertrand, 2.ª ed.

GOMES, Paulo Varela. [2006]. “Guarini e il Portogallo”, in *Guarini*, (a cura di Giuseppe Dardanella, Susan Klaiber, Henry A. Millon) Torino, Umberto Allemandi: 515-523.

GOMES, Paulo Varela. 2004. “Jornada pelo Tejo»: Costa e Silva, Carvalho Negreiros e a cidade pós-pombalina”, in *Monumentos*, n.º 21, Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Setembro: 132-141

GOMES, Paulo Varela. 1988. *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Caminho, 1988.

JACQUINET, Maria Luísa de Castro. 2013. “Manuel Pereira, C.O., arquitecto”, in *INVENIRE. Revista de Bens Culturais da Igreja*, Lisboa, Secretariado para os Bens Culturais da Igreja, n.º 7, Jul.-Dez.: 14-19.

LYNCH, David. 1982. *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70.

LUDOVICE, Leopoldo de Drummond. 2008. "Apontamentos genealógicos da família Ludovice", in *Raízes & Memórias*, n.º 25, Lisboa, Associação Portuguesa de Genealogia, Dezembro.

MACHADO, Cyrilo Volkmar. 1823. *Collecção de Memorias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos e gravadores portuguezes e dos Estrangeiros que estiverão em Portugal*, Lisboa, Imp. de Victorino Rodrigues da Silva.

OLIVEIRA, Eduardo Freire de. 1903. *Elementos para a História do Município de Lisboa, Elementos para História do Município de Lisboa*, 1.ª Parte, vol. XII, Lisboa, Typographia Universal.

OLIVEIRA, Maria Leonor Ferrão de. 2007. *Eugénio dos Santos e Carvalho (1711-1760): Cultura e Prática da Architectura*, 1.º vol., Tese de Doutoramento em História da Arte, FCSH-UNL, Lisboa.

PEREIRA, Luís Gonzaga. 1927. *Monumentos Sacros de Lisboa em 1833*, Lisboa, Biblioteca Nacional

RECORDAÇÕES de Jacome Ratton sobre ocorrências do seu tempo, de Maio de 1747 a Setembro de 1810, 2.ª ed, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1920.

SANTANA, Francisco. [1976] *Documentos do Cartório da Junta do Comércio respeitantes a Lisboa. I (1755-1804)*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.

RIBEIRO dos Santos, Maria Helena. 2012. *El Proyecto de Manuel da Maia y la reconstrucción de la Baixa de Lisboa en el siglo XVIII*. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, Departament d'Urbanisme i Ordenació del Territori, Barcelona.

ROSSA, Walter. 2004. "Do plano de 1755-1758 para a Baixa-Chiado" in *Monumentos*, n.º 21, Lisboa, Direcção-Geral dos Monumentos e Edifícios Nacionais, Setembro.

SILVA, Raquel Henriques da. 2004. "Arquitectura religiosa pombalina" in *Monumentos*. Lisboa, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n.º 21, Lisboa, Setembro: 108-115.

SILVA, Raquel Henriques da. 1998. *Lisboa romântica. Urbanismo e arquitectura, 1777-1874*. Dissertação de Doutoramento em História da Arte. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade nova de Lisboa.

SIMÕES, João Miguel Antunes Ferreira. 2002. *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II: ambientes de trabalho e mecânica do mecenato*, vol. II, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro, Lisboa FLUL.

SOUSA Viterbo. [1988]. *Dicionário Histórico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, ed. facsimilada da edição de 1904.

TEIXEIRA, José Monterroso. 2013. - *A Encomenda Prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga/Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

TEIXEIRA, José Monterroso. 2012. *José da Costa e Silva (1747-1819) e a receção do neoclassicismo em Portugal: a clivagem do discurso e a prática arquitetónica*, Tese de Doutoramento em História, Universidade Autónoma de Lisboa.

TRINDADE, Luiz. 1897. *Catálogo da Livraria de José Maria Nepomuceno*, Lisboa, Empreza Editora de Francisco Arthur da Silva.

UMA TOPOGRAFIA POÉTICA E ESTÉTICA EM ANTÓNIO DACOSTA

TOMÁS N. CASTRO

Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa

«Appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo.» G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*¹



1. A preocupação de dizer coisas

Quando um curioso se lança na empresa de escrever algumas coisas acerca de um determinado artista, quaisquer que sejam as suas motivações, deve estar preparado para abordar casos sempre díspares entre si. Certos artistas escreveram sobre as

¹ Agamben 2008, 8-9.

Agradecemos à Dr.^a Miriam Rewald Dacosta a gentil autorização de reprodução das obras, ao Arq. Tiago Monte Pegado (Galeria Ratton Cerâmicas) a bibliografia disponibilizada, e à Prof.^a Doutora Margarida Brito Alves (FCSH-UNL) o incentivo à publicação deste trabalho.

Arbitragem Científica Peer Review

Nuno Crespo

Instituto de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e
Humanas, Universidade Nova de
Lisboa
Bolseiro pós-doc – FCT

Filomena Serra

Instituto de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e
Humanas, Universidade Nova de
Lisboa

Data de Submissão

Submission date

Mar. 2015

Data de Aceitação

Approval date

Out. 2015

suas próprias obras, outros deram entrevistas manifestando as suas preocupações e podemos suspeitar, também, da existência de eremitas, anônimos e falsários nunca descobertos. Sobre cada um deles, é pedido que seja construído um discurso e, ainda que as condições materiais sejam diferentes, o produto final espera-se sempre semelhante: uma heurística e posterior elenco de dados objectivos e (de preferência) empíricos, assim como uma discussão crítica do conteúdo subjectivo, carácter e idiossincrasias das obras. A empresa aqui ensaiada leva em conta este caderno de encargos: procura desenhar um quadro hermenêutico que, embora primeiramente tenha um âmbito geral, se quer operativo em António Dacosta, e sobretudo em um conjunto de obras muito particular. E se, não poucas vezes, aquilo que é dito dificilmente se dissocia de aquelas coisas acerca das quais diz, tentaremos um aparato conceptual compossível com o conceptualizado.

Um lugar comum na percepção de obras de arte é postular que se deve tentar desvendar as insondáveis *intenções* do artista, verdades de fé apenas reveladas a profetas e iniciados nos cultos de Hermes. Esta paródia pretende, naturalmente, apontar os excessos em que caíram algumas concepções romântico-expressionistas da interpretação. De acordo com este quadro de leitura, as obras tanto significariam aquilo que o artista *disse* que significavam, como significariam aquilo que o artista *teve a intenção* que significassem. Imediatamente, levantam-se duas objecções.

Primeiro, seria necessário um relato directo ou indirecto do artista, no qual formulasse, através de um qualquer dispositivo discursivo, os termos nos quais compreenderia as suas obras, nas quais teria a *intenção* de que uma característica *x* tivesse o sentido *y* nas tais obras *z* – e então, proferido este juízo de autoridade, logo e automaticamente, em todas as ocorrências *z*, *x* significaria *y*. Sem esta legislação *ex cathedra*, ou seja, sem que se saiba que o artista tenha dito alguma coisa acerca de certas obras suas, nos casos em que o artista nunca disse nada, ou ainda quando nem sabemos quem é o artista, as únicas possibilidades que teríamos passariam por recorrer a artes divinatórias ou permanecer num silêncio aporético.

A segunda objecção que se levanta diz respeito à *intenção da própria intenção* e comporta dois argumentos. *Ter* uma intenção não é sinónimo de ter uma *boa* intenção. Uma pessoa pode cometer suicídio – o qual, para um grande número de pessoas, é uma coisa má em si mesma – na expectativa de que isso lhe traga algum bem – para uma pessoa em grande estado de sofrimento, a cessação da dor pode ser considerada um bem maior. Uma pessoa pode ter a intenção de cometer suicídio, não porque *em si mesmo* o considere um bem, mas porque, à luz de uma determinada *finalidade*, pode tomá-lo como um bem. O mesmo se diga de casos como sejam roubar para matar a fome aos pobres ou mentir a um déspota para conseguir salvar a vida. *Ter* uma intenção não é sinónimo de ser *infalível*. Um pintor pode ter a intenção de representar um pato a nadar num lago, muito embora observemos, na superfície da tela, uma mancha amarela, uma vez que não possui uma adequada mestria dessa arte. Num museu, dizemos ao nosso interlocutor «– Olha, um ovo mexido!», mas rapidamente se aproxima um *connoisseur* que nos corrige severamente, explicando-nos «– O senhor engana-se, o grande mestre tinha a intenção de

<

Fig. 1 – António Dacosta, *Sem título*, 1984 (data atribuída). Guache sobre papel, 12.6 × 15.6 cm. Col. Família Dacosta. [Catálogo Raisonné] ADD434. (Fotografia © Paulo Costa/Catálogo Raisonné/CAM-FCG.)

representar um pato.» Para que não nos ocorram (mais) situações constrangedoras, convém testar uma resposta para este problema.

M. Beardsley foi um teórico da estética e da filosofia da arte que ficou conhecido por ter denunciado a «falácia intencional»². *Falácia*, porque nos leva a formular descrições erradas sobre os nossos objectos de estudo; *intencional*, porque uma série de discursos mais ou menos descabidos sobre obras de arte se congrega sob a égide de discussões acerca de «intenções». As intenções do artista são as suas expectativas de que uma obra *z* tenha as propriedades (descritivas e avaliativas) *y*, sem que haja quaisquer provas de que seja o caso que *z* tenha as mesmas propriedades (descritivas e avaliativas) *y*. Resumindo, a tese proposta por Beardsley afirma que as intenções do artista são irrelevantes, no que toca à *descrição*, *interpretação* e *avaliação* das propriedades *x* que o autor pretende que sejam *y* em *z*³. A descrição diz respeito a todas as idiosincrasias materiais das obras, actos ilocutórios ou registos físicos. Por exemplo, se quisermos classificar cromaticamente um pigmento, são irrelevantes as intenções do autor e o seu possível daltonismo. Apenas necessitamos de recorrer a um laboratório de física e aos instrumentos que fazem a descrição das cores. Quanto à interpretação, prende-se com distinções que frequentemente se ignoram. Enunciada uma frase, cabe distinguir o que é que o seu emissor *quer significar* daquilo que a frase *significa* (num contexto).

M. Beardsley formula três argumentos contra o *intencionalismo*⁴. O primeiro argumento diz respeito a obras que foram criadas sem um agenciamento do autor, ou seja, sem um *significado* cunhado pela autoridade do autor, ainda que essa ausência de intenção não impeça que tenham significado e possam ser interpretadas. Um bom exemplo seriam os *objets trouvés* ou as obras de amadores que, descobertas muitos anos depois, são proclamadas – pelo tribunal do «mundo da arte»⁵ – obras «de arte», estatuto que anteriormente lhes era estranho. O segundo argumento versa a fixação do sentido, observável na disparidade entre a significação *autoral* e *textual*. Os signos linguísticos e visuais sofrem metamorfoses ao longo dos tempos, as línguas alteram-se, e os autores não vivem para sempre para nos poderem explicar o que eles *querem dizer* em determinada obra. O terceiro argumento reforça o anterior. Uma obra pode ter significados que o autor não previu, quer fossem sentidos que ignorava na altura da produção (*lapsus linguae*, mau domínio de uma linguagem, códigos semânticos invocados inadvertidamente), quer sejam sentidos exteriores (e.g., obras utilizadas como símbolos de revoluções). A posição de Beardsley, que aqui resumimos, pode ser considerada como uma teoria *contra* a intenção e demais posições afectivas, no âmbito da *interpretação*. Se quisermos manter aberta a possibilidade de dizer coisas acerca de obras de arte, precisamos de sugerir um outro fio condutor.

A nosso ver, um conceito que poderá ser operativo é o de *preocupações*. O campo semântico da palavra é suficientemente vasto para permitir uma série de abordagens – formais, interpretativas e filosóficas – sem, no entanto, cair em licenciosidades. Utilizamo-la propositadamente no plural, visando traços que possam ser identificáveis num *corpus*, i.e., observáveis em número significativo e garantindo um contexto

² Wimsatt & Beardsley 1946; vd. a discussão desta posição a partir de várias perspectivas teóricas (Dickie, Davies, Goldman, Wolterstorff) in Wreen & Callen 2005; cf. Dickie & Wilson 1995.

³ Beardsley 1981, 15 *passim*. Em último caso, poder-se-ia dizer que esta crença na *intencionalidade* postula um conjunto de qualidades *super-venientes* às obras, qual efeito de um «toque de Midas» do artista.

⁴ Beardsley 1970, 18-20. Note-se que os argumentos que Beardsley formula têm como objecto de partida o texto literário, o que, no entanto, não afecta a validade dos argumentos nem altera a discussão aqui levada a cabo.

⁵ Cf. Danto 1964.

Fig. 2 – Antônio Dacosta, *Sem título*, 1986 (data atribuída). Tinta acrílica e grafite sobre tecido, 29.1 × 46.6 cm. Col. Particular. ADP253. (Fotografia © Paulo Costa/Catálogo Raisonné/CAM-FCG.)



informativo das mesmas. Com isto, a interpretação de exceções é deliberadamente dificultada, dando lugar a visões de conjunto e inteligibilidades mais abrangentes. O conceito difere de «intenções» porque lhe retira a carga afectiva ao mesmo tempo que preserva uma certa *psicologização* da criação artística, abre espaço suficiente para comportar interpretações díspares, e possibilita a convocação de intertextos e de chaves hermenêuticas. Resumindo, agora, a tese que propomos:

Falar de *preocupações*, exteriores às obras mas nelas manifestas, é um modo de dizer coisas acerca da produção de uma determinada entidade artística, à qual um crítico/intérprete pode conferir uma certa narratividade, mediante a identificação e o reconhecimento, através da designação de exemplares, de *topica* sucessivamente experimentados, glosados e reescritos nas características formais das obras, que conjectura serem elementos importantes para leituras e entendimentos posteriores das mesmas.

2. Antônio Dacosta (1914-1990), um caso singular

Em 1914, quando nascia Antônio Dacosta na cidade de Angra do Heroísmo (Açores), iniciava-se um invulgar percurso que ficaria inscrito nos cânones da história da arte portuguesa⁶. Para ilustrar a sua importância, bastaria mencionar as suas obras do período 1939-1949, «Surrealismo e Metafísica» segundo o *catálogo raisonné*, que apresentam uma clara cisão com os valores pictóricos modernos, adoptando uma gramática surrealista, violenta e bélica, onde figuram monstros, pássaros e corpos contorcidos. A lógica destes quadros é complexa e há recorrentes sobreposições e cruzamentos de signos e elementos visuais desordenados, sendo uma resolução

⁶ Dos trabalhos sobre a vida e a obra de Antônio Dacosta, destacamos: Almeida 2002, Almeida 2006, Almeida 2009, França 1991, Gonçalves 1984, Gonçalves 1986, Pereira 1995, Pernes 2002, Rosengarten 1999, Saraiva 2000.

plástica densa e de difícil análise – a célebre *cena aberta*. O tom deste discurso é recorrentemente angustiante e existencialista, sendo a paleta composta por tons quentes e sombrios. Seguir-se-ia um longo interregno, que muitos pensaram ser definitivo.

Quando expõe de novo – na Galeria 111 (Lisboa) e depois na Galeria Zen (extensão daquela galeria no Porto) – em 1983 e 1984, o país encontrava-se numa situação completamente diferente (basta pensar na súbita valorização do mercado da arte em Portugal), análoga ao *modus pingendi* de Dacosta, que muito se tinha alterado⁷. Confirmando uma tendência que se encontrava na sua pintura da década de 1940, a conjugação da mestria do fazer plástico com preocupações éticas é visível numa gramática e numa imagética muito pessoais – como se a retórica pouco a pouco se tivesse dissolvido.

Sobre este regresso, diz-nos Dacosta: «Voltei talvez [...] porque num certo momento achei que já não era a pessoa jovem que tinha sido e quis inventar qualquer coisa que agradasse ao tal Outro que há em nós. Mas talvez também porque me sentia despossuído de qualquer coisa que existia em mim. [...] Não tenho noção nenhuma do tempo, não houve nenhuma descontinuidade no meu viver.»⁸ Isto não significa que tivesse estado ausente ou mesmo tivesse deixado de pintar – muitos são os modos de *pintar*, «[...] porque não há passado nem futuro, porque só há espaço no mundo.»⁹ A pintura do seu «regresso» conserva alusões aos valores surrealistas, embora alterando completamente a gramática anterior. As obras são subitamente percorridas por manifestações – ou epifanias – lumínicas, como que em *chiaroscuro*¹⁰, onde convivem motivos cristãos e profanos. Deparamo-nos com obras com um carácter marcadamente simbolista e *mitográfico*, onde são retoma-

⁷ Repare-se quem é o protagonista das últimas linhas de uma história da arte em Portugal: «A exposição individual de António Dacosta em 1983, na Galeria 111, surpreendeu o público e estimulou os mais jovens. Dacosta apareceu como um mestre. Nunca pintou senão por necessidade interior. [...] Trinta anos depois, voltou inesperadamente a pegar nos pincéis. Um modo novo, um mesmo mistério. [...] Uma das características que valoriza a sua pintura, tanto a antiga como a actual, é a densidade da meditação. § Numa época de individualismo, a arte de António Dacosta ajuda a resistir contra uma ameaça permanente: a superficialidade.» Gonçalves 1986, 177. Vale a pena confrontar com esta leitura: «Nela [a sua pintura da década de 80] se realizando um projecto de impropriedade e de não-identidade que recusava, através de imagens quase místicas, qualquer efeito de espectacularidade.» Almeida 2006, 16.

⁸ Dacosta [1983] *apud* Almeida 2006, 9-10.

⁹ “António Dacosta por António Dacosta” in Dacosta 1995, 152.

¹⁰ E.g. *O Cálice* (“Arte Pura”), c. 1986 (data atribuída), Col. Maria Arlete Alves da Silva (ADP239).

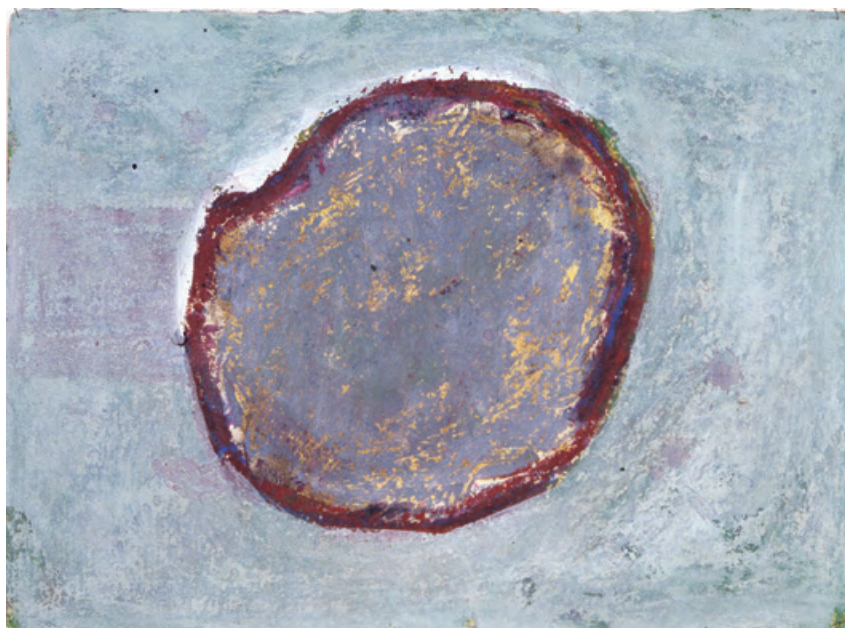


Fig. 3 – António Dacosta, *Sem título*, 1987-1988 (data atribuída). Tinta acrílica e pastel sobre papel, 20 x 28 cm. Col. Família Dacosta. ADD280. (Fotografia © Paulo Costa/Catálogo Raisonné/CAM-FCG.)

¹¹ António Dacosta. *Catálogo Raisonné*. Coord. científica Fernando Rosa Dias; coord. executiva Patrícia Rosas; comissão científica Fernando Rosa Dias, José Luís Porfírio, Miriam Rewald Dacosta, Patrícia Rosas. Lisboa: Centro de Arte Moderna/Fundação Calouste Gulbenkian, 2014; disponível em <http://www.dacosta.gulbenkian.pt>. No mesmo *catálogo raisonné* em linha, veja-se a página dedicada ao elenco exaustivo de exposições realizadas até à presente data.

¹² Dacosta 1999 [artigo datado de 18 de Maio de 1969], 335.

¹³ «Ἀλήθεια, Unverborgenheit; nicht verborgen, sondern entborgen sein; Entborgenheit, d.h. der Verborgenheit enthoben.» M. Heidegger, “Die Leitfrage der Philosophie und ihre Fraglichkeit” in Heidegger 1982, 90; cf. id. *Gesamtausgabe* XX, 25 e LXV, 338. E é exactamente de um *desvelamento* que falará um leitor da obra de Dacosta: «[...] exercício de procurar um visível que se surpreende no mais íntimo e no mais próprio, renegando a função especular ou alquímica do tornar visível para se consubstanciar preferencialmente na função mágica da revelação [...]» Almeida 2006, 12-13.

dos temas insulares (os Açores, sempre os Açores) e séries de arquétipos-signos (fontes, cálices, pirâmides/memórias, a letra grega *tau*). Amplamente estudada e recentemente organizada em *catálogo raisonné*, a obra de António Dacosta tem sido objecto de diversas exposições antológicas¹¹. No entanto, *pace* os trabalhos já existentes sobre este artista (que, além de pintar, também escreveu poesia e crítica de arte), há aspectos da sua obra que ainda se encontram por estudar, como procuraremos mostrar – façamos, por isso, um excuro, para nos aproximarmos de uma das *preocupações* cruciais em Dacosta.

3. A topografia enquanto valor poético e estético

«No entanto, tudo o que a arte é admite um denominador comum cuja unidade não depende de nenhuma essência: cria-se a partir de tudo e este tudo não se pode objectivamente definir fora da dimensão estética.» A. Dacosta, “De como a Arte pode existir”¹²

O que era no princípio? A arqueologia, considerada na sua etimologia, é a investigação que especula regressões, ensaiando um alargamento da linha factual e narrativa de um tópic. O modo como concebemos as origens de um elemento permite-nos inscrevê-lo relativamente a outros que consideramos seus semelhantes ou que com ele partilham um contexto informativo. A maior parte das narrativas míticas da criação do mundo fala de um amorfismo primordial, de uma grande matéria desordenada e dispersa. Só mediante uma acção demiúrgica é possível o hilemorfismo e o surgir da ordem do meio desse caos originário. Talvez se possa dizer o mesmo acerca do que acontece na criação artística. Se o artista, diante da tela vazia, tem à sua frente o tudo ou o nada é uma *vexata quaestio*. Aqui, o que importa constatar é que, dos recursos materiais disponíveis, há uma determinada organização que lhes é imposta, mediante forças que imprimem *algo*.

O *fazer* é, assim, um processo – inscrito espaço-temporalmente, porque desconhecemos quem crie *ex tempore* – que imprime uma forma na matéria-prima (que a *enforma*) e lhe confere um sentido (que a *informa*). As ilustrações mais óbvias desta descrição são as artes plásticas, embora suspeitemos que até as criações digitais possam ser inscritas nesta lógica da *desocultação*. Era este o sentido que M Heidegger pensava ser fulcral na compreensão do conceito de *verdade* (em grego ἀλήθεια, que vem do verbo λήθω, «esconder», com um α-privativo), o *desvelar*¹³. O espaço informe é aquilo que a acção do artista informa. Uma maneira de descrever este processo é, a nosso ver, falar de uma *inscrição*.

A primeira modalidade é o posicionamento *poético-poiético* do criador. Considerada uma grande parte da produção ocidental, facilmente constatamos a predominância do suporte escrito, desde o risco de um escriba medieval num pergaminho, até à

subtil pincelada de um impressionista. Não será abusivo dizer que esta inscrição tem um valor predominantemente literal, i.e., ela é *gráfica*¹⁴. As *preocupações* do artista colocam em movimento a «máquina» e revelam uma série de motivações. *Poéticas*, uma vez que são o suporte ideológico e teórico que preside ao trabalho, a sua estrutura mecânica; e motivações *poiéticas*, que geram e actualizam o *ideado*, o motor que faz funcionar a máquina, a força que a impulsiona.

A segunda motivação – *événement* paralelo e simultâneo ao anterior – é o posicionamento *estético-estésico*. Se os dois adjectivos parecem palavras sinónimas, são dois conceitos distintos na gnosiologia. Depois da emancipação da disciplina associada ao nome de A. G. Baumgarten, entende-se por «estética» a reflexão acerca do domínio empírico-inteligível acedido pelas faculdades humanas ou, ressoando um filósofo, «os dados imediatos da consciência», a consciência de uma afecção ou sensação e a consciência dessa própria consciência. Enquanto disciplina, é a consagração de uma inquietação da modernidade, cujas últimas consequências se estendem à ideia husserliana de fenomenologia. Depois disto, tornou-se necessário falar dos dados empíricos *em bloco* e *em bruto*, a que alguns autores chamarão *o domínio estésico*, considerado fora de uma preocupação racionalista asfixiante. A nossa convocação destes dois conceitos prende-se com a necessidade de deixar abertas várias portas na consideração dos âmbitos da sensibilidade e do sentir no campo da produção artística. O espaço é um valor primeiramente físico, só depois apropriado pelos esforços especulativos que o desmaterializam. É pelo *sentir* que um espaço amorfo se torna um lugar concreto, é por meio de acções determinadas que devem um lugar (um τόπος, algo concreto e localizado). A *topografia* é uma inscrição poética (de valores criadores e de uma motivação produtiva) e estética (da sensibilidade e da resposta-reacção às afecções) das preocupações do artista, encarnadas¹⁵ num determinado conjunto de obras, e abertas a interpretações.

¹⁴ Esta palavra vem de γράφω («escrever»), que por sua vez tem a sua origem numa antiquíssima raiz proto-indo-europeia, que se conjectura ser *gerb^h. Do sentido primitivo «riscar» ou «gravar», regista-se o posterior alargamento do campo semântico, para acepções como sejam «escrever», «desenhar» ou «legislar». Recorde-se o fascínio de Dacosta pelas assinaturas dos «velhos mestres portugueses».

¹⁵ Do latim *incarnare*, «fazer-se carne»; aludimos, aqui, ao conceito «sentidos encarnados [*embodied meanings*]» de Danto (2013).



Fig. 4 – António Dacosta, *Sem título*, 1988 (data atribuída). Tinta acrílica sobre papel, 36.2 × 56.7 cm. Col. Família Dacosta. ADD292. (Fotografia © Paulo Costa/Catálogo Raisonné/CAM-FCG.)

¹⁶ Almeida in Dacosta 1994, 9.

¹⁷ «A figuração não se sobrepõe ao fundo, mas recorta-se nele.» Fernando Rosa Dias in *Antônio Dacosta. Catálogo Raisonné*, op. cit.

¹⁸ Excederia o âmbito deste trabalho traçar linhas de confluência entre este tópico na obra de Dacosta e o conceito de Deleuze e Guattari de *desterritorialização*. Este movimento de escape caracteriza-se pelo abandono do hábito e da consequente alienação. Sendo o território constituído por e susceptível a permanentes (re)fazeres, a territorialização é uma expressão/função onde se dá o agenciamento de forças e de tensões que tendem a um conteúdo, que anteriormente não se encontrava enformado e, por isso, não era informado. No movimento da *máquina* territorial, a operação tem como estádio seguinte uma *reterritorialização*, um território-diferença, que não é de modo algum um regresso ao mesmo, antes um estabelecimento de relações diferentes. Vd. Deleuze & Guattari 1972 *passim* e Rosengarten in Ferreira 2014, 68.

4. Algumas obras, depois do que foi dito

Uma grande parte da reflexão levada a cabo até este momento é suficientemente abstracta para ser considerada de um modo autónomo, embora o seu propósito seja fornecer um quadro hermenêutico operativo em Antônio Dacosta. Sobre o artista, diz-nos B. Pinto de Almeida que «[n]ele, para ele, escrever, pintar, caminhar, falar, não eram coisas substancialmente distintas.»¹⁶ Por isso, não será estranho dizer que é possível percorrer os seus registos *topográficos* e neles encontrar *preocupações*, sucessivamente enunciadas e glosadas.

Desses objectos privilegiados de atenção, destacamos alguns que, *prima facie*, diríamos serem *ilhas*. Pelo menos, observando as *Fig. 1 a 5*, poder-se-ia sugerir, sem grande dificuldade, que nos encontramos diante de Portugal insular, fazendo fé nos consuetudinários mapas de que dispomos. A questão propedêutica que se levanta é o facto de as obras aqui citadas se intitularem *Sem título*. A nosso ver, este aparente retomar de um tópico recorrente das vanguardas do século xx – a saber, a afirmação da obra enquanto materialidade e a sua autonomização *qua* obra face a intertextos e demais acessórios – é ainda mais radical do que seria espectável. Não cremos que a existência de um título (atribuído pelo artista ou por terceiros) seja igual no que diz respeito à percepção psicológica de uma obra abstracta, comparada com uma outra obra com alguma figuração ou representação. A radicalidade da emancipação narrativa e/ou retórica de um dispositivo joga-se no confronto com os perigos a que está sujeita. Por outras palavras, uma obra que não seja figurativa é tanto mais autónoma quanto maior for a sua independência face a sujeições exteriores – como sejam títulos. Ora, o que acontece neste conjunto de pinturas de Dacosta é o exacto inverso.

As obras, em si mesmas, parecem abrir-se à compreensão de acordo com um esquema que é tendencialmente conceptual («parecem ilhas»), mas o seu título – i.e., a sua declarada ausência de título – funciona como uma rejeição clara de uma simbólica mais ortodoxa («não são ilhas»), expandindo as nossas possibilidades de leitura («são *muito mais* do que ilhas»). As preocupações sucessivamente retomadas, neste caso topografias insulares, não se esgotam no seu assunto, mas vão-se sucessivamente alargando. Assim, não são *inequivocamente* ilhas. As obras que observamos nas *Fig. 1 a 5* são constituídas por um *fundo*¹⁷ monocromático, amorfo, resultado de uma força exercida sobre o suporte físico. Não é despidendo sugerir que estas obras evocam valores horizontais, tornando-se contra-intuitivo observá-las *in loco* em disposição vertical. Esta horizontalidade – ou planura (*flatness*) – é a mesma que podemos encontrar na vista em planta, própria – precisamente – das cartas *topográficas*. O mapeamento que faz o geógrafo é, aqui, um sinónimo da actividade do artista, o *grafar* (de) um lugar.

O suporte das obras sugere um *território*¹⁸ indeterminado, à espera de um agenciamento que o violente e determine, um momento que o enforme e informe. As obras não representam o espaço – porque ele se encontra irredutivelmente em qualquer dimensão da existência –, antes *presentificam-no-lo* no seu estádio primitivo; estas

obras oferecem-nos um suporte, uma disposição hilemórfica. Por isso, qual receptáculo platônico, a matéria tornar-se-á *algo* quando for determinada enquanto *lugar*, quando forem estabelecidas as suas fronteiras. Uma ilha (do latim *insula*) – diz-nos um dicionário – é «um espaço de terra cercado de água por todos os lados»¹⁹. Onde começa? Onde acaba? Se as fronteiras políticas são muitas vezes convenções entre estados, linhas imaginadas e traçadas em mapas que dificilmente são identificáveis se não forem muralhadas, as fronteiras *naturais* são expressivas de si. As obras que aqui são visadas têm configurações fronteiriças igualmente expressivas: num espaço há uma coisa, noutro há uma outra coisa.

Na *Fig. 1* temos um imenso azul²⁰ sucessivamente testado e invadido, contido e extravasado em pelo menos dois estádios diferentes do traçar do risco, isolando uma tênue comporta entre uma superfície amarelo-torrado e as fronteiras esbatidas com a mancha predominante. Na *Fig. 2*²¹, a chamada fronteira é distinguida com maior nitidez embora, ao mesmo tempo e por mais paradoxal que pareça, a paleta seja mais similar: onde o traço é mais claro, as subtilezas cromáticas requerem uma maior atenção do observador. A *Fig. 3* responde de forma clara às objecções e preocupações anteriores, com sincronias do traço e da cor que não oferecem quaisquer dúvidas: duas zonas distintas, uma fronteira intransponível. A enigmática *Fig. 4* pretere a disposição de um núcleo central em detrimento de um azul escuro²², com matizes localizadas em *dégradé*, em antagonismo com a claridade de uma superfície branca na zona inferior do papel. A «fronteira» entre a mancha quase-em-negrume e a limpidez é perfeitamente identificável, ainda que, a cerca de metade da obra, notemos um traço semelhante às anteriores delimitações fronteiriças, mas absorvido pela mancha escura. Finalmente, a *Fig. 5*, que nos apresenta vários corpos, espalhados pela tela preenchida por uma tinta acrílica esverdeada²³. Destacam-se, de entre os vários pontos «insulares», dois compostos por tintas branca, azul e magenta-vermelhado, e dois compostos pelas mesmas tintas, mas impressas em pinceladas mais uniformes. Estes são os corpos destacados, que coabitam a tela com os demais, de tamanhos e configurações semelhantes, aparte o seu estádio *ainda por destacar*, um ponto num processo de gradual e progressiva *(des)territorialização*, num diferente «tempo pictural»²⁴.

5. Conclusão. Traços de preocupações topográficas de Dacosta

Este tempo *pictural* de Dacosta não é um tempo eminentemente susceptível de cronometria e, ainda que sua dimensão física não seja ocultada – e que, por isso, continue a ser possível assinalar vários estádios *in fieri* – fica confinada ao segundo plano. Esta ideia de temporalidade é pura duração, *devoir* – não um *devoir-mesmo*, antes um *devoir-outro*. Por isso é que um conjunto de obras com *topica* semelhantes

¹⁹ «Uma ilha, no sentido físico e geográfico, a experiência psicológica de uma ilha, é também isso, o sentimento disso. Um sítio onde só existe o que está à volta. Ou seja: uma ilha, afinal, é um sítio que não existe. É apenas o centro do que está à sua volta, que é tudo. Caminhos, oceanos, concêntricos, infinitos.» Alexandre Melo, “Antônio Dacosta: o coração dos oceanos” in Dacosta 1995, 68.

²⁰ «La couleur bleue qui se prête le mieux pour faire sentir la profondeur spatiale, se jette dans les gris, ni clairs, ni obscurs, maintenant une zone de perception équivoque pouvant être proche ou éloignée.» Gonçalves 1984, 102.

²¹ Acresce referir, também de 1986, duas obras de técnica-mista intituladas *Açoriana* (ADP230 e ADP233), da série homônima.

²² Vd. *supra* nota 20.

²³ Vale a pena confrontar esta percepção de *verde* com duas versões de um poema em *A Cal dos Muros*, na secção «Poemas Açorianos». Reza a primeira versão «No verde algado [sic] da manhã / A sombra dum arco de jardim // Triste sol de Abril» e a segunda «No verde alagado / A sombra dum arco // Manhã de Abril». Dacosta 1994, 88-89.

²⁴ Dacosta 1999, 368; cf. «[a noção de haver] um tempo da pintura, esse tempo sem tempo da incisão, que o fascinou na obra final, e cuja imagem adquire, até por desconhecermos o que viria depois, um peso grave e sustentado, uma espécie de silêncio inexprimível, uma imagem quase precisa da memória e do seu mecanismo de sobreposições e de sobreimpressões.» Almeida 2006: 27.

²⁵ «A distância que epistemologicamente se instala entre o ser (ou consciência) e os objectos é, ao mesmo tempo, espacial e temporal: na célebre frase de L. P. Hartley: “the past is another country” .» Rosengarten 1999, 9.

²⁶ «As ilhas levam sempre a outras ilhas [...] levam ao estabelecer de uma relação entre as coisas e o sujeito; levam a uma direcção para; partem, em seguida, ostensivamente para a distância. As ilhas de Dacosta são como um corpo que quebra o azul – de resto, há esta mesma imagem num dos seus guaches – destroem a rede das teorias especulativas e tendem a dar sentido à totalidade do real criado.» Jorge 1987, 33.

²⁷ Almeida in Dacosta 1994, 10. «Creio que, quantos o tenham conhecido, mesmo se brevemente, o reconhecerão nessa plenitude do estar, como do ser.» *ibid.*

pode constituir uma série agrupada por *preocupações* – preocupações, essas, que se dizem no plural. Qual mil-folhas ou pastel de Tentúgal, a miríade de camadas e estratos é sucessivamente desvelada. A desfolhada é uma tensão entre remoção e adição, entre crítica e síntese, é uma dialéctica entre a máxima *imanência* e a máxima *transcendência* possíveis, entre um tempo terreno e um tempo cósmico²⁵. Cada quadro e cada tópico – uma ou várias «ilhas» – apresenta-nos um estádio diferente de um mesmo princípio de des-ocultação (de algo que anteriormente não era conhecido) e de um mesmo princípio de ocultação (quando se mostra alguma coisa, esconde-se outra). Note-se que esta anterioridade é apenas (gnosio)lógica e, portanto, relativa a estádios de um *processo* que tende à *verdade*, na sua compreensão platónica-heideggeriana. Compreender a verdade num quadro aristotélico-tomista implicaria uma cisão (entre a coisa e o intelecto), o que «empurraria» este processo para o exterior. O que aqui pretendemos visar é uma dialéctica que se inicia precisamente nas realidades interiores, no artista, das quais as obras são parques reflexos. A anterioridade é um espelho de estádios que foram manifestos, *preocupações* que se foram alterando ao longo da *duração*.

A *inventio* poética joga diferentes *visíveis*, (a)presenta um possível visível a cada momento. O possível actualizado é um quadro, relativo a um momento de um processo preocupante, e um quadro é uma verdade. Cada folha – ou seja, cada pincelada do quadro – é a expressão imanente de uma verdade; cada rastro de tinta tem uma identidade própria (física e perceptual) e autonomia; cada momento afirma a transcendência da sua existência singular, a qual, não sendo subjugada pelo *todo* ou pelo *mesmo*, consagra a sua *parte* e a sua *diferença*; cada ínsula é uma zona de confluência e de tensão (i.e., de fronteira), o ápice da sua própria existência. Concluindo, esta selecção das obras de António Dacosta do período 1984-1990, para as quais se ensaiou uma hermenêutica, revela ser muito mais do que uma mera «mitografia». Nestes trabalhos podemos ler *preocupações* que confluem na sua experimentação e formalização *topográficas*, e são-nos propostas questões cujas possíveis respostas aparecem, por assim dizer, ilustradas. São mapeadas questões ontológicas que afectam a compreensão do mundo e de aquilo a que se pode chamar o *real* («o que é ... ?»), dos seus limites metafísicos («onde começa e acaba ... ?») e da sua experiência sensível («eis-me diante de ...») – e um pretexto para preencher estas reticências e dar sentido às frases/questões pode ser o sintagma «... uma ilha»²⁶. As singularidades da inscrição poética e estética destes trabalhos de Dacosta parecem-nos ser dotadas de uma autonomia e de uma relevância tais que, nos termos da formulação inicial, são susceptíveis de ser consideradas como *preocupações* pertinentes na hermenêutica das mesmas obras onde podem ser encontradas. A obra sobrevem e abre-se a díspares leituras e quadros teóricos, ainda que esta proposta se nos afigure assaz operativa. Sobre o nosso pintor, disseram que «[a]o mesmo tempo antigo e mítico como um nevoeiro nas ilhas e presente e sagaz como o correr do tempo, atravessava os dias centrado e defendido por essa identidade que se diria protegida por um anjo da guarda permanente.»²⁷ E, por isso, terminamos com três frases de Dacosta, em jeito de resposta à epígrafe inicial:



Fig. 5 – António Dacosta, *Sem título*, 1989-1990 (data atribuída). Tinta acrílica sobre tela, 54 × 82.8 cm. Col. Família Dacosta. ADP499. (Fotografia © Paulo Costa/Catálogo Raisonné/CAM-FCC.)

«A criação artística actual não é melhor nem pior do que já foi, é diferente porque intervém fora do seu quadro tradicional. O que dantes era a expressão de uma realidade interpretada, sentida, experimentada e codificada de dentro para fora, verifica-se agora através de um modo de agir que exclui qualquer ideia que não esteja contida naquilo que ela é e quer fazer sentir ou perceber. § Nisto se alargam (ou se rompem?) os seus limites...»²⁸

²⁸ *Ibid.* nota 12.

6. Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. 2008. *Che cos'è il contemporaneo?* Roma: Nottetempo.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. 2002. *Transição. Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos. A Nova Paisagem Artística no Final do Século XX*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. 2006. *António Dacosta*. Lisboa: Editorial Caminho.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. 2009. *O Modernismo II: o Surrealismo e depois*. In *Arte Portuguesa. Da pré-história ao século XX*, coord. Dalila Rodrigues. S.l.: Fubu Editores, SA.
- António Dacosta. "O Trabalho das Nossas Mãos." [Catálogo de exposição.] Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 1999.
- António Dacosta. *Pós de Perlim-pim-pim*. [Catálogo de exposição.] Texto de apresentação de Helena Freitas. Colaboração de Pedro Morais. Lisboa: Galeria Ratton Cerâmicas, 2014.
- BEARDSLEY, Monroe C. 1970. *The Possibility of Criticism*. Detroit: Wayne State University Press.
- BEARDSLEY, Monroe C. 1981. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. 2nd ed. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc.

Dacosta em Paris. Textos de António Dacosta. Prefácio de José-Augusto França. Notas introdutórias de Paulo Mendonça e Toledo Piza. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

DACOSTA, António. 1994. *A Cal dos Muros*. Selecção e apresentação de Bernardo Pinto de Almeida. Lisboa: Assírio & Alvim.

DACOSTA, Miriam Rewald, coord. 1999. *António Dacosta*. Textos de Antonio Tabucchi, Remo Guidieri, Alexandre Melo. Lisboa: Quetzal/Galeria 111.

DANTO, Arthur C. 1964. "The Artworld." *The Journal of Philosophy* LXI: 571-584.

DANTO, Arthur C. 2013. *What Art Is*. New Haven: Yale University Press.

DELEUZE, Gilles & Guattari, Félix. 1972. *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*. Paris: Minuit.

DICKIE, George & Wilson, W. Kent. 1995. "The Intentional Fallacy: Defending Beardsley." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53/3: 233- 250.

FERREIRA, Rita Lopes, coord. 2014. *António Dacosta. 1914 / 2014*. [Catálogo de exposição.] Lisboa: Centro de Arte Moderna Gulbenkian.

FRANÇA, José-Augusto. 1991. *A Arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Bertrand.

GONÇALVES, Rui Mário. 1984. *António Dacosta*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

GONÇALVES, Rui Mário. 1986. *História da Arte em Portugal. De 1945 à actualidade*. Lisboa: Publicações Alfa.

HEIDEGGER, Martin. (1930) 1982. *Vom Wesen der menschlichen Freiheit. Einleitung in die Philosophie. Martin Heidegger Gesamtausgabe Band XXXI*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

JORGE, João Miguel Fernandes. (1983) 1987. "António Dacosta [Sentir o Olhar]." *Um Quarto Cheio de Espelhos*, 31-33. Lisboa: Quetzal.

PEREIRA, Paulo, dir. 1995. *História da Arte Portuguesa. 3.º Vol. Do Barroco à Contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores.

PERNES, Fernando, coord. 2002. *Panorama da Cultura Portuguesa no Século XX. 3. Arte(s) e Letras [II]*. Porto: Edições Afrontamento/Fundação de Serralves.

ROSENGARTEN, Ruth. 1999. *António Dacosta. Yes and No, In Other Words. Não há Sim Sem Não*. [Catálogo de exposição.] Bermuda: Bermuda National Gallery.

SARAIVA, Tânia. 2000. *António Dacosta*. Matosinhos: QuidNovi.

WIMSATT, W. K., Jr. & Beardsley, M. C. 1946. "The Intentional Fallacy." *The Sewanee Review* 54/3: 468-488.

WREEN, Michael & Callen, Donald, eds. 2005. "Symposium: Monroe Beardsley's Legacy in Aesthetics." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63/2.

Recensões

FUKUKO ANDO ET AMATERASU. QUAND LA HAUTE COUTURE SE FAIT DANSE DE L'OMBRE À LA LUMIÈRE

KATHERINE SIROIS

Paris I – Panthéon Sorbonne

Instituto de História da Arte

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

Bolseira de doutoramento – FCT

« Dans la grotte noire, la vérité de la lumière était cachée.
Mais le temps est arrivé.
Amaterasu se réveille.
La Déesse du Soleil au Japon.
Amaterasu sort de la grotte noire.
Le miroir du Soleil réside dans notre cœur.
Le miroir du Soleil brille dans notre cœur.
Réveillez-vous !
Le temps est arrivé.
Le soleil monte vers le sommet.
Réveillez-vous ».

Fukuko Ando

天照 – Amaterasu : la performance

Le nom de cette déesse solaire¹, l'une des figures centrales du shintoïsme ancien et moderne, donne le ton et la couleur à la performance artistique conçue et mise en scène par la styliste japonaise Fukuko Ando et qui s'est tenue à Lisbonne les 19 et 20 juin derniers. Interprétée par la danseuse française Solène de Cock et mise en musique par le compositeur mexicain Jorge Govea, la performance fusionne les genres, les médiums, les espaces et les temps. Au carrefour de traditions ancestrales les plus lointaines et d'une créativité expérimentale contemporaine, Fukuko Ando fait se rencontrer, d'une façon qui n'a rien d'habituel, de convenu ou de banal, haute couture et danse, butō, théâtre et transe, mysticisme à caractère initiatique et musique du monde.

¹ « The word « Amaterasu » is the honorific form of « amateru », which means « shining in heaven ». Takeshi 1977, 3.

La performance *Amaterasu*, présentée en exclusivité à Lisbonne, venait compléter l'exposition des somptueuses pièces de la styliste dans les salles « dix-huitième » du Musée des Arts décoratifs de la Fondation Ricardo Espírito Santo Silva (du 03 juin au 03 août 2015). (Fig. 1). Sur le podium de la Salle Noble du Musée, on pouvait admirer les créations aux titres évocateurs, **Union** (organza de soie blanche, 2014), **The New Alchemy**, une création de 2008 (mousseline de soie blanche, rouge, violette, satin de soie noir, variations de dentelles et de garnitures, fil d'or et d'argent, cristal Swarovski), **Water** (mousseline en soie bleue, 2005), **The Sound Galaxy** (cristal de Swarovski, fils d'or métallisé, 2007), et **The Wing of Light**, deux créations de 2007 (soie rouge et soie bleue) (Fig. 2). Intentionnellement fixée au solstice d'été, au moment de l'année où l'illumination solaire est la plus longue, la performance visait, telle une ancienne fête ritualistique (*matsuri*), à célébrer Amaterasu, déesse-Soleil.

C'est au Largo das Portas do Sol que débute la cérémonie au rythme sonore des cloches d'église, si familier au Portugal et en France, où Fukuko Ando a élu domicile depuis presque trois décennies. Entièrement enveloppé d'une chrysalide noire pure soie – *signée F.A.* –, un personnage féminin gravit solennellement le grand escalier qui conduit à la Salle Noble du Musée. Le rythme est lent. Un lourd silence perce à travers les battements des cloches. Les spectateurs, recueillis, suivent pas à pas la pénible marche du sombre personnage, tel un cortège funéraire. Une respiration lente, profonde, difficile, se fait entendre. La figure semble remonter du pays des morts (*yomi*) (Fig. 3).

Courbée, tendue, pétrie d'une profonde noirceur, son monde intérieur – à partir duquel tout se déploiera au fil de la performance – paraît clos, opaque, sinistre. Les gestes, les expressions, l'atmosphère sonore contribuent à diffuser un certain



Fig. 1 – Exposition « Amaterasu », Fukuko Ando, créations *Nervures*, 1996. FRESS, Lisboa, juillet 2015. Photographie par Frederico Teles.



Fig. 2 – Exposition « Amaterasu », Fukuko Ando, FRESS, Lisboa, juillet 2015. Photographie par Frederico Teles.
Vue de la Salle Noble avec les créations (de gauche à droite) : *Water* (2005), *The Wing of Light* (2007), *The New Alchemy* (2008), *Union* (2014).

Fig. 3 – Solène de Cock lors de la performance « Amaterasu », FRESS, Lisbonne, le 20 juin 2015. Photographie Jorge Govea.



sentiment de *pathos* et de tragique. Les mouvements de la danseuse sont contraints et saccadés. Puis, marquant une transition soudaine, les sons harmoniques du Hang que produit sur place le musicien et compositeur Jorge Govea résonnent, pour l'enchantement de tous. Sans perdre en tension et en intensité, quelque chose de lumineux se met peu à peu en place. Le rythme reste assez lent, ponctué de sons hypnotiques et de respirations sonores semblant venir du fond des âges. Puis, après un ralentissement notable, le tempo de la mélodie du Hang s'accélère et nous emporte nous aussi dans une cadence fraîche et vivifiante. De tressaillements en secousses, le personnage – comme en état de crise – entre progressivement dans

Fig. 4 – Solène de Cock. Performance
« Amaterasu », FRESS, Lisbonne, le 20 juin
2015. Photographie Jorge Govea.



une transe, que l'on devine purificatrice, transformatrice et libératrice (Fig. 4). Grâce aux mouvements de plus en plus marqués et libres de la danseuse, la chrysalide noire se dénoue et laisse enfin place à une robe de soleil, étincelante et lumineuse, *signée F.A* (soie, deux tendances de jaune et coton brodé main). Le symbolisme initiatique est clair. Nous passons progressivement du royaume des morts, de la maladie, de la souffrance, de l'errance et de la fermeture moribonde à l'éveil, à la re-naissance, au surgissement de la lumière et à la manifestation d'une joie spacieuse, telle que la définissait Jean-Louis Chrétien dans son essai sur la dilatation. Les postures et les expressions de la danseuse, qui s'inscrivent dans les courants subversifs avant-gardistes, expressionnistes et dada du début du XX^e siècle, ne sont pas sans évoquer la fascinante *Hexentanz* de Mary Wigman (1886-1973), interprétée en solo en 1914 sur les battements des percussions. Mais c'est avant tout le *butō* qui sous-tend l'expression corporelle de Solène de Cock². À la frontière entre la danse et la performance, elle construit, tout en profondeur et en lenteur, un univers à la fois minimaliste et poétique, où l'intériorité la plus secrète engendre et façonne ses moindres gestes et expressions faciales. À travers la transe initiatique, le personnage semble sonder les profondeurs de son cœur et de son esprit, tout en exhalant, dans sa relation au corps, au monde et au Cosmos, un puissant sentiment du Sacré. Splendeur et triomphe d'Amaterasu. Nous assistons au spectacle de la transmutation du plomb en or. La force vitale, entravée, diminuée, absente, malade et déficiente, se déploie progressivement, se met en mouvement, s'anime, s'emballe et se renforce grâce à l'énergétique sonore et vibratoire de la musique qui donne forme. La danse, saisissante, et la musique, jubilatoire, montent en crescendo et atteignent un point paroxystique où le personnage se maintient suspendu dans sa pleine puissance vitale et sa nature vraie.

² Dans la continuité des fondateurs du *Butō*, Tatsumi Hijikata et Kazuo Ohno, Solène de Cock explore « la danse de l'ordre, du chaos, de la vie, de la mort, du rêve, de l'imaginaire jusqu'à l'absurde ». Cf. <http://solenedecock.free.fr/Accueil.html>.

Féminin et Japon des temps anciens

Placée sous les auspices de la divinité *shintô* Amaterasu³, le *grand Esprit Impérial Illuminant le Ciel*, la performance se prêtait à l'évocation d'un Japon mythique où les objets inanimés (pierres et rochers), les phénomènes naturels (arbres, montagnes, mer et rivières...) et les êtres vivants (hommes et animaux) étaient investis de forces vitales, surnaturelles et sensorielles (*tama* et *kami*) (Rotermund 1970, 970-972). Nombreuses, bénéfiques et saines, ces forces vitales étaient synonymes d'une vie longue, heureuse et lumineuse. Malveillantes, impures et malades, elles dictaient inversement une vie médiocre et déficiente, teintée de malheur et de mort. Dans ce Japon ancien, les souverains se prêtaient régulièrement aux rituels purificateurs (*chinkon-sai*) afin d'augmenter et de renforcer le nombre des bons *tama* et de chasser les mauvais (*tamashizume* et *tamafuri*). La danse, les paroles (*kotodama*), la musique et le chant étaient autant de prières incantatoires (*norito*) et de puissants outils de magie actionnelle et transformatrice. Les femmes y tenaient des rôles essentiels, la société japonaise n'étant pas encore soumise au rigorisme et à l'austérité du patriarcat triomphant. Chamanes, ascètes, guérisseuses (*miko*), prêtresses sacrées, prophétesses, déesses... elles étaient reconnues et célébrées comme sources de vie sur terre et pour la société. Elles fondaient les lignées impériales, elles légitimaient le pouvoir et guidaient les souverains et les souveraines, elles orientaient les individus et les collectivités dans leurs actions et leurs décisions, elles étaient au centre des choses et des événements tant sur le plan horizontal que sur celui de la verticalité (Macé 1981, 107-111 ; Rotermund 1981, 376-379).

³ « Ce qui est normalement désigné par le terme *shintô* comprend l'ensemble des croyances et pratiques religieuses qui régnaient au Japon avant l'introduction du bouddhisme – adopté officiellement au VI^e siècle – et qui se sont ensuite, au début de l'époque de Heian (794-1192), mêlées à la nouvelle religion qu'était le bouddhisme ; sous cette forme là, elles survécurent au Moyen âge et aux Temps Modernes jusqu'à l'époque de Meiji (1868-1912). [...] Le *shintô*, « voie des *kami* », a été créé au VI^e siècle pour distinguer les croyances anciennes de la nouvelle religion qu'était le *butsu-dô* ». Rotermund 1970, 958.

⁴ Traduit pour la première fois en 1882 en langue anglaise par l'écrivain britannique et professeur de japonais à l'Université impériale de Tokyo, Basil Hall Chamberlain (1850-1935).

⁵ Rédigée en mandarin classique, la compilation fût traduite pour la première fois vers l'anglais par le diplomate et philologue William George Aston (1841-1911) en 1896.

Amaterasu : le récit mythique

Le mythe d'Amaterasu apparaît pour la première fois dans la littérature japonaise au tout début du VIII^e siècle. Le récit en est fait dans les deux compilations mythologiques majeures de la culture japonaise, le *Kojiki* (*Chroniques des choses anciennes*, 712⁴) et le *Nihon Shoki* (*Annales ou Chroniques du Japon*, 720⁵). L'entreprise fût commandée par les souverains de l'époque en vue de construire un récit mythico-historique officiel et d'en établir l'autorité tant sur le plan national que vis-à-vis des puissances environnantes (Chine et Corée) desquelles on cherchait à se distinguer, malgré l'indéniable et permanente influence culturelle et religieuse qu'elles exercèrent sur la culture japonaise. Le *Kojiki*, commencé sous le règne de l'Empereur Tenmu Tennô, quarantième Empereur du Japon qui régna de 672 à 686, fut poursuivi sous l'ordre de l'Impératrice Genmei (661-721). Mêlant mythologie, histoire, littérature et religion, il comprend les mythes cosmogoniques, les récits relatifs aux divinités primordiales, ainsi que les mythes fondateurs de la société japonaise et s'étend chronologiquement jusqu'au début du VII^e siècle ap. J.-C. . Le *Nihon Shoki*, fut rédigé quant à lui par de nombreux auteurs, parmi lesquels on

⁶ Emblèmes du shintoïsme d'état (culte de la famille impériale dont le pouvoir émane du divin), e miroir, le sabre et les bijoux, en tant que manifestations physiques et visibles de la filiation des souverains à Amaterasu, symboles du pouvoir et de l'autorité suprêmes sur terre, sont présents au Japon dans tous les temples religieux.

⁷ Cf. Naumann, 2000.

⁸ Rémy Valat, « Le mythe de la création japonais et l'archéologie : à la (re) découverte de la période Jōmon (16 500-900 an bp) ». *Les mythes et les Religions*. En ligne [http://www.mythes-religions.com/2012/11/09/le-mythe-de-la-creation-japonais-et-l%E2%80%99archeologie-a-la-redecouverte-de-la-periode-jomon-16-500-ans-bp-900-ans-bp/]. Les artefacts qui nous sont parvenus de la période *Jōmon* sont essentiellement des statuettes féminines en argile (*dogū*) aux attributs sexuels très accentués. Ces représentations, symbolisant les forces vitales, témoignent de pratiques culturelles liées aux puissances génératrices et à la fertilité qui étaient vénérées non seulement pour les sociétés humaines, mais pour l'ensemble du vivant (« le principe de fertilité dans la nature »). Nombreux sont les objets exhumés provenant de l'époque *Yayoi* qui attestent de pratiques chamanistiques, magiques et divinatoires, tels que les sabres en pierre (*sekken*), les clochettes en bronze (*dōtaku*), les piques (*hoko*) et les os d'animaux divers (*bokkotsu*). Macé 1998 et Rotermond 1970, 962-963.

⁹ « Dans la mesure où elle désigne des forces plutôt impersonnelles, des forces vitales attribuées à tous les phénomènes, la notion de *tama* ne semble pas éloignée de l'idée polynésienne de *mana* ». Rotermond 1970, 976.

¹⁰ Dieu de l'orage et de la foudre, Susanoo, qui semble signifier « l'homme violent » est aussi appelé Take-haya-susano, où *take* signifie « fort » et *haya* « rapide », Yoshida, 1962 : 25. Il « incarne la force physique, brutale, dont l'orage n'est que le correspondant cosmique ». Yoshida, 1962 : 26. Irritable, fulgurant et excessif, Susanoo ravage les rizières d'Amaterasu, il efface

trouve Ō no Yasumaro (?-723) et le Prince Toneri Shinnō (676-735), troisième fils de l'Empereur Tenmu. L'ouvrage, également très riche en informations sur les sociétés des hommes, des héros, des esprits et des dieux, est plus axé sur l'histoire chronologique du Japon et vise, davantage que le *Kojiki*, à établir les versions officielles des mythes et des légendes « constituant la tradition correcte » (Rotermond 1970, 961). Bien que servant la quête de légitimité des souverains dans leur exercice du pouvoir en faisant descendre généalogiquement les empereurs de la déesse Amaterasu, qui par ailleurs leur transmettait également les insignes officiels du pouvoir (le sabre, le miroir et les bijoux constituant le Trésor Sacré⁶), les mythes et les rites relatés dans ces compilations, plongent ses racines dans le Japon préhistorique et protohistorique où le shintoïsme, religion autochtone essentiellement animiste et chamanistique, se manifestait dans sa forme la plus rudimentaire. « D'un point de vue spirituel, les hommes du *Jōmon* (période culturelle allant environ de 10 000 à 500 bp⁷ qui correspond approximativement au néolithique, et qui précède les périodes *Yayoi* et *Kofun*) appartiennent au groupe des religions traditionnelles, à savoir un modèle de pensée et de représentations pour lesquels le « Sacré » est omniprésent, latent et potentiellement immanent dans toutes les espèces vivantes animales, végétales, dans l'homme et dans l'environnement naturel et céleste. Cette essence sacrée peut se manifester à tout instant et sous toutes les formes possibles. Le « Sacré » s'apparente à une force créatrice de vie dans ses manifestations, mais paraît être vénérée pour être la Vie elle-même (élevée au rang de « Mystère central »)⁸.

Les deux grandes compilations du VIII^e siècle unifièrent des milliers de récits issus de la tradition orale, poèmes, chansons, croyances millénaires, esprits (*tama*⁹) et divinités (*kami*), et leur donnèrent une forme logique et chronologique très artificielle et influencée par les modèles chinois préexistants. C'est également à cette époque que le culte du soleil, antérieurement lié à l'abondance, à la fécondité et aux rites autochtones agraires, fût institutionnalisé par l'Empereur Tenmu et rapidement monopolisé par la Famille Impériale (cour de Yamato). En 1868, le shintoïsme devint religion d'état afin de servir les visées expansionnistes et l'idéologie nationaliste sous la restauration Meiji (1868-1912). Dans cette perspective, on tenta alors de « purifier » le shintoïsme officiel de ses composantes « étrangères », en particulier des éléments issus du bouddhisme.

Le mythe de la tradition *shintō* relate qu'Amaterasu, déesse solaire et prêtresse bienfaitrice qui règne sur le royaume du Ciel (*takama ga hara*) et sur Terre dans le « Pays du milieu de la plaine de roseaux », courroucée et blessée par les actes sacrilèges, profanateurs et destructeurs de son frère Susanowo no Mikoto qui rivalise pour l'usurpation des droits et des pouvoirs de sa sœur, s'est retirée dans une « caverne céleste » (*ama no iwa [ya] to*, interprétée parfois comme l'équivalent du tombeau)¹⁰. La nuit éternelle tombe sur le monde des hommes. Tous les esprits et les divinités du ciel (*kami*), coadjuteurs de la déesse, se réunirent afin de conjurer l'inquiétante et funeste « éclipse ». Ils entreprirent un rituel incantatoire, mirent en œuvre des moyens extrêmement puissants, usèrent de talismans magiques,

de formules incantatoires et de prières opérantes. Puis, la déesse ancestrale des sorcières et des chamanes (*miko*), Ame no Uzume no mikoto, exécuta devant la « céleste-demeure-de-rochers », une danse sacrée, frénétique, extatique, qui aura sur la déesse l'effet escompté. Celle-ci, attirée par la cadence animée des sons, des mouvements et des chants, mais aussi par l'audace de la prêtresse-sorcière qui se dénuda et qui, par ce geste, suscita une forte réaction de réjouissance dans l'assemblée des *kami*¹¹, déplaça le grand roc qui bloquait l'ancre, sortit de sa retraite et fût dès lors éblouie par l'éclat de sa splendeur. Car les *kami* avaient suspendu aux branches d'un arbre au feuillage persistant, de multiples miroirs, conçus comme autant d'attributs solaires. À la fois subjuguée et amusée, Amaterasu, saisie par le dieu Ame-no-ta-jikara-wo-kami (le dieu-à-la-Puissante-Main-Céleste) fut, dès lors, délivrée de sa souffrance et de son affliction.

À l'image des rites de guérison et d'« apaisement de l'âme » (*tama-shizume*) qui se pratiquaient pour rappeler dans le corps les âmes mourantes et rendre la santé aux malades, la danse magique exécutée par la chamane exerça son pouvoir de ranimation des forces vitales de la déesse. Les rites chamaniques et prophylactiques pratiqués dans le Japon ancien avaient pour effet d'une part « d'entretenir la vie et de l'autre, de repousser la maladie et la mort [...] C'était aussi un moyen puissant de terrifier les démons » (Haguenauer 1930, 349). Lié aux saisons et à la vitalité, le mythe de la danse sacrée pour ranimer Amaterasu est aussi interprété comme un prototype des rites agraires de fertilité liés au solstice d'hiver où le rôle des danses

les sentiers, comblent les canaux et commet toute une série de méfaits et d'outrages à l'égard de sa sœur. Un jour, il écorche un cheval vivant et le précipite du haut du toit dans la « maison pure et sacrée de tissage » où se trouve Amaterasu avec ses fileuses tissant les vêtements divins (*kan mizo*). L'une d'elle, « dans son effroi, se pique les parties sexuelles avec sa navette et meurt », Yoshida, 1962 : 25. C'est cet événement qui pousse Amaterasu à se réfugier dans la caverne céleste et à ne plus dispenser, par conséquent, ses bienfaits sur terre.

¹¹ Cet épisode n'est pas sans rappeler celui de la geste mythique de Déméter, déesse olympienne de la Terre et des cultures de blé dans la mythologie grecque. Déméter, affligée de l'enlèvement de sa fille Perséphone par Hadès, abdiqua de ses fonctions divines et erra sans boire ni manger sous les traits d'une vieille femme. « Son exil rendait la terre stérile et l'ordre du monde s'en trouvait bouleversé ». Grimal 1951, 120. Mais la disposition d'esprit de Déméter changea soudainement à la suite de la danse effectuée par la gorgone Baubô qui souleva ses robes et exhiba ses parties intimes. Le rire libérateur entama la fin de l'angoisse et du deuil de Déméter et fut à l'origine de sa guérison. Cf. Jean-Pierre Vernant 1985. « Le masque de Gorgô ». *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*. In *Œuvres*. Paris, Seuil Opus, t. II : 1575-1596. Ainsi que Maurice Olender 1985. « Aspects de Baubô. Textes et contextes antiques ». In *Revue de l'histoire des religions* : 3-55.



Fig. 5 – Fukuko Ando, création *Amaterasu*, 2015. Photographie Jorge Govea.

¹² « On tape des pieds pour enfouir les forces du mal dans le sol et réveiller les forces vitales qui sont cachées dans la terre. Ainsi, cette entrée en transes, permet de revivifier les esprits surnaturels dont la force s'épuise au cours des temps. De même, le *matsuri* a pour fonction d'accroître la puissance de la divinité grâce à l'énergie dégagée par le rituel et d'augmenter, par voie de conséquence, la force de la communauté tout entière ». Bertier 1981, 414.

incantatoires chamanistiques était central dans ces temps où les sociétés humaines se préoccupaient hautement de retrouver les indispensables bénéfiques d'un soleil fort de sa puissance de Vie¹². (Fig. 5).

La sculpture vestimentaire : quand la matière devient esprit ou quand l'esprit devient habit.

Fukuko Ando est une créatrice et une artiste atypique sur la scène de la haute couture parisienne et internationale. Les pièces qu'elle façonne elle-même, entièrement à la main, sont d'une beauté et d'une complexité uniques et saisissantes. Les étoffes et les matériaux, précieux et variés (soie, mousseline, satin, coton, dentelle, organza, fil d'or et d'argent, cristal...), sont brodés, tissés, crochetés, cousus, assemblés, pliés, roulés, noués selon une démarche pénétrante et spirituelle, très proche d'une certaine forme de mystique philosophique et alchimique. Fukuko Ando entre, en effet, dans un état d'intime communication avec la matière dans ce qu'elle a de plus subtil, d'infime, d'indéfinissable. C'est une conscience à la fois vaste et pénétrante qui est à l'œuvre. Une conscience qui sonde l'infiniment petit et scrute l'infiniment grand. Une sensibilité qui voyage dans la fibre même du tissu et qui établit un dialogue au niveau cellulaire, atomique et vibratoire, là où tout n'est que rythme et lumière. Car, la matière, nous dit-elle, a son esprit propre, sa force vitale, son ou ses *tama*. Elle vit, elle respire, elle est pure énergie. De là sa nature cosmique. (Fig. 6).

L'approche de Fukuko Ando consiste ainsi, non pas à s'accaparer les matières et à les façonner selon des intentions prédéterminées, mais à laisser se manifester l'esprit de chacune d'elles à travers ses créations. Ainsi, le travail consiste en un parfait équilibre entre, d'une part, perception, écoute et réception et, d'autre part, mise en œuvre, action et orientation. Sa démarche semble passer par les stades successifs et simultanés d'abandon de soi, de connexion profonde, de constante transformation et d'exploration des dimensions invisibles et énergétiques pour en capter l'essence et les manifester visuellement dans les formes nouvelles, les couleurs pures, les textures variées et les jeux d'ombres et de lumières scintillantes. Les pièces exposées sur mannequin invitent à une contemplation en mouvement qui entre en résonance avec l'impression de métamorphose continue qui s'en dégage. La fluidité des volutes et des courbes irrégulières, la dynamique des rayonnements, des nervures et des obliques, des reliefs asymétriques, des plans allongés ou tronqués, de la volumétrie en creux et en saillances, des formes à géométrie végétale et organique, des jeux de reflets, de transparences et d'ouvertures, bref l'hétérogénéité et la différenciation qui s'expriment sur toutes les faces – les robes et les bustes ne présentent pas de devant-arrière déterminés – engageant, tout à la fois, une réceptivité active et dynamique et une perception méditative. Cet aspect n'est pas sans rappeler l'effet



Fig. 6. – Portrait de Fukuko Ando. Photographie par Photo Combes & Renaud, 2004.

que produit l'art ésotérique des jardins zen traditionnels du Japon (*nihon teien*) qui composent autant d'éléments paysagistiques (montagnes, lacs, vallées, chemins...) dans un espace réduit et selon la technique dite de « capture vivante » (*ikedori* ou *shakkei*)¹³. À l'instar du jardin, le vêtement fluide, composite et tridimensionnel est habité, doublement. Il génère un espace intermédiaire, abolissant les frontières entre intérieur et extérieur selon une esthétique émotionnelle vibratoire qui fait se combiner simultanément les élans d'intégration (intérieur) et de projection (extérieur). Quand on y regarde de près, on peut ressentir la vibration poétique des pièces, qui fusionneront ensuite à leur tour avec le corps en mouvement.

Résonnance, vibration, transmutation sont des mots clé pour aborder le travail de Fukuko Ando qui a, depuis longtemps déjà, façonné la pierre philosophale avec laquelle elle a percé son propre *ego*, pour faire jaillir la lumière et pour rendre visible, par le biais de ses « poèmes à porter », de ses « poème à danser », la magie secrète de la matière vivante avec laquelle elle nous enchante et nous éblouit. ●

Pour parcourir le travail de Fukuko Ando :

<http://www.fukukoando.com/assets/fallback/index.html>

Pour écouter la musique de la performance « Amaterasu » :

<https://soundcloud.com/jorge-govea-music/amaterasu>

¹³ Cf. Gilsoul, 2003. « Capturer vivant. Le *shakkei* au Japon ». *Transcape*. Zürich, ETHZ.

Bibliographie

BERTIER, Laurence. 1981. « Fêtes et rites saisonniers. *Matsuri* et *nenchû gyôji* au Japon ». In *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, édité par Yves Bonnefoy. Paris, Flammarion, I : 410-417.

HAGUENAUER, M.-C.. 1930. « La danse rituelle dans la cérémonie du Chinkonsai ». *Journal asiatique : recueil de mémoires, d'extraits et de notices relatifs à l'histoire, à la philosophie, aux sciences, à la littérature et aux langues des peuples orientaux*, publié par la Société asiatique, 216 : 299-350.

MACE, François, 1998. « Mangeurs de châtaignes et de prairies, rêveurs de formes et de dieux, les hommes de Jômon ». In *Jômon, l'art du Japon des origines*, catalogue de l'exposition (29 sept.-28 nov. 1998). Paris : Maison de la culture du Japon.

———, 1981. « Au-delà. Les conceptions japonaises ». In *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, édité par Yves Bonnefoy. Paris, Flammarion, I : 107-111.

NAKAMURA, Motomochi Kyoko. 1983. « The significance of Amaterasu in Japanese Religious History ». In *The Book of the Goddess, past and present*, edited by Carl Olsen. New York: The Crossroad Publishing Company.

NAUMANN, Nelly. 2000. « *Japanese Prehistory. The Material and Spiritual Culture of the Jômon Period* ». *Asien und Afrika Studien* 6. Berlin, Humboldt-Universität: Harrassowitz Verlag.

ROTERMUND, Hartmut O. 1970. « Les croyances du Japon antique ». *Histoire des religions. Encyclopédie de la Pleiade*. Paris, nrf : 958-991.

———, 1981. « Esprit vital, âme. Au Japon ». In *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, édité par Yves Bonnefoy. Paris, Flammarion, I : 376-379.

TAKESHI, Matsumae. 1977. « Origin and Growth of the Worship of Amaterasu ». Lecture at Indiana University, Bloomington. <https://nirc.nanzan-u.ac.jp/nfile/1069>.

YOSHIDA, Atsuhiko. 1961. « *La mythologie japonaise. Essai d'interprétation structurale* ». *Revue d'histoire des religions*, 160, 1 : 47-66.

———, 1962. « *La mythologie japonaise. Essai d'interprétation structurale* ». *Revue d'histoire des religions*, 161, 1 : 25-44 et 163, 2 : 225-248.

Pour les deux grands textes classiques de la culture japonaise se référer à :

ASTON, William George. 1972. *Nihongi, Chronicles of Japan from the earliest to A.D. 697*. Traduit de l'original chinois, avec une introduction de Terence Barrow, P D., Rutland. Vermont et Tôkyô: Charles E. Tuttle Company.

CHAMBERLAIN, Basil Hall. 1982. *The Kojiki. Records of Ancient Matters*. Tôkyô: Charles E. Tuttle Company.

DANIEL ARASSE, *NÃO SE VÊ NADA. DESCRIÇÕES,* **TRAD. RUI PIRES CABRAL, LISBOA:** **EDIÇÃO KKYM, COL. IMAGO, 2015**

NUNO CRESPO

Instituto de História da Arte

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Universidade Nova de Lisboa

Bolseiro pós-doc –FCT

A ousadia da visão

Daniel Arasse (Oran, Algeria, 1944 – Paris, 2003) é um dos mais importantes historiadores da arte. Ainda que tenha começado por se afirmar no campo da arte italiana da renascença, as suas aulas na Universidade de Paris IV expandiram-se ao século XIX e muito do seu trabalho desenvolveu-se sob uma certa ideia de combate contra a sobre-interpretação das obras de arte. O seu modo de pensar a arte alicerçava-se no que está à vista de todos apelando aos elementos que as obras de arte incitam em todos os humanos. Nunca se tratou de desvalorizar o campo disciplinar da história da arte ou de demitir as questões relativas ao esforço e às tentativas de aprofundar o olhar. Recorrente na sua obra é a permanente tentativa de renovar o modo como se vê, experimenta e pensa uma obra de arte, pondo de lado os protocolos de análise e de observações heterodoxos e canónicos a que a história da arte chama de científicos.

É neste sentido que podemos entender o todo da obra de Arasse como pondo em marcha uma vigorosa e pertinente tentativa de renovar as condições de percepção e recepção da arte. E renovação é o bom nome para descrever o trabalho deste historiador, porque não se tratou de abandonar o campo disciplinar da história da arte, mas procurar um equilíbrio entre o objecto sensual da visão e a reflexividade provocada pelo objecto artístico. E é preciso reforçar esta ideia de jogo de equilíbrio entre a visão e a reflexão porque a proposta de Arasse não é uma espécie de erótica da arte onde só importam as impressões sensuais provocadas pelas obras, mas o seu pensamento assume como prioridade o elemento exterior material produzido pelos artistas. Não se trata de excluir qualquer consideração sobre os contextos culturais, históricos e ideológicos em que as obras foram produzidas ignorando a tradição interpretativa a qual também faz parte da heranças que as obras de arte

transportam, mas fazer face ao modo imprevisível como as obras de arte afectam o olhar, o pensamento e a própria tradição da arte. Num dos textos agora editados em português o historiador dá conta da situação que combate: “Inicialmente, quando olhou para a *Adoração dos Reis Magos* de Bruegel, na National Gallery de Londres, reconheceu o que já sabia. Como sempre. Com o tempo, isso tornara-se até cansativo. Já não sentia surpresa. Tinha olhado e estudado tanto que desenvolvera a capacidade de reconhecer, classificar e situar de imediato, mas fazia-o sem prazer, como quem testa narcisicamente os seus conhecimentos. Cada pintor no seu lugar e um lugar para cada pintor. Um saber de guarda de cemitério.” (p. 29).

Pode entender-se estar em causa a simples ideia de retornar à visão. Uma acção complexa devido à teimosia que cega o olhar e impede a percepção da vida inscrita nas obras que a cada nova visão é renovada e reforçada. As obras de arte não são cemitérios nos quais se depositam saberes constituídos e confirmados, mas são coisas vitais que exigem a presença do corpo e a ousadia de serem olhadas directamente anulando os filtros nos quais a história da arte, a iconografia, a teoria, ficaram viciadas. E é contra esta inaptidão da visão directa, sem filtros, que Arasse reage. Na carta com o título *Cara Giulia*, e que constitui o texto de abertura desta colectânea, o apelo de Arasse é claro: “O que realmente me inquieta é essa espécie de cortina (feita de textos, citações e referencias exteriores) que em certos momentos parece querer interpor a todo o custo entre ti e a obra, uma espécie de filtro solar que te protege do brilho da obra e te permite preservar os hábitos adquiridos nos quais se funda e se reconhece a nossa comunidade académica.” (p. 5) Deixar-se encadear pelo brilho emanado do sol que são as obras de arte parece ser o mote desta forma de entender o trabalho de aproximação e compreensão das obras de arte. Tarefa esta que implica o risco de não ser possível ver devido à intensidade do brilho. Um perigo de cegueira que, segundo Arasse, não é vencido através do recurso a elementos exteriores à visão, mas através do movimento de aprofundamento da visão.

Há um outro aspecto a salientar e que decorre do modo como Arasse não só critica os seus pares, mas também do modo como ele próprio assume a sua tarefa de historiador. A necessidade de textos, citações e autoridades enquanto legitimadores da visão, anulando todos os perigos que a visão directa implica, revela não só a incapacidade em ver, mas também desconfiança relativamente à produção material artística enquanto detentora de um capital cognitivo e reflexivo próprio. Que uma obra é um objecto de conhecimento, uma potência cognitiva renovada a cada nova visão singular, é um princípio ausente dos discursos e metodologias que Arasse tão duramente critica. Nessa mesma carta à sua interlocutora ficcionada insiste Arasse: “O que me parece mais significativo é o facto de eu não ter precisado de textos para ver o que se passava no quadro. [...] Dir-se-ia que tu partes de textos, que precisas de textos para interpretar os quadros, como se não confiasses nos teus olhos para ver, nem nos quadros para te mostrarem, por si mesmos, o que o pintor quis exprimir.” (p. 11) A diversidade de textos agora reunidos neste volume expressam que a alteração metodológica proposta por Arasse tem implicações não só nos modos de análise

das obras de arte, mas também nas diferentes modalidades da escrita da história de arte. E este volume é um excelente exemplo dessa diversidade ao contrapor o estilo epistolar, ao diálogo, à descrição de uma experiência pessoal, ao ensaio. Uma diversidade que não estabelece um gênero de escrita como o correcto para falar de arte, mas estabelece a exigência de se encontrar para cada obra o modelo adequado, isto é, o modelo que pode responder às solicitações conceptuais, plásticas, reflexivas feitas pelas obras singulares. Uma exigência de diversidade consequência do entendimento que a história não é produção de discurso, mas de um saber e, portanto, esta produção deve assumir tantas formas quanto a diversidade das obras materiais que constituem a tradição artística com que se confronta o historiador na sua actividade: “Você produz um discurso, mas nenhum saber. Ora, a história não é apenas discurso, teoria.” (p. 78) E é este saber, presentemente materialmente nas diferentes obras, que Arasse exige ser o elemento orientador do esforço de visão que constitui coração do esforço da história da arte.

Independentemente do modo como Arasse pensa cada uma das obras específicas a que se dedicam cada um dos textos agora editados em português, há uma exigência metodológica fundamental e uma ambição de que é preciso dar conta. E essa ambição tem dois elementos fundamentais: o primeiro, que temos vindo a acentuar, é a necessidade do historiador ousar ver; e o segundo elemento é que é necessário à história uma espécie de purga de tudo quanto impede e atrapalha o pensamento. Um pensar por si e um pensar com as obras, o que exige um combate contra os clichês e os lugares comuns do discurso da história: “Não tenho textos nem documentos de arquivo para sustentar a hipótese que adianto, a qual não é portanto, historicamente séria. Mas julgo que essa ‘seriedade histórica’ se assemelha cada vez mais ao ‘politicamente correcto’ e acredito que devemos combater esse pensamento dominante, pretensamente historiador, que quer impedir-nos de pensar.” (p. 12)

Um ideia dupla de libertação do olhar e do pensamento conseguida através não só de um novo estilo de escrita, mas também de observação e de pensamento. A principal tarefa de Arasse é combater a reificação do saber reinante nos discursos sobre arte e que fixa o saber artístico em fórmulas e em discursos continuamente repetidos: “Talvez já fosse tempo de mudar as coisas. Se a arte teve e continua a ter uma história é graças ao trabalho dos artistas e, entre outras coisas, ao seu olhar sobre as obras do passado, ao modo como se apropriam delas. Se não tentarmos compreender esse olhar, encontrar num determinado quadro antigo o que pode ter atraído o olhar de um artista posterior, renunciaremos a toda uma parte da história da arte, à sua parte mais artística.” (p.67) Importa sublinhar a forma como Arasse mostra que a história da arte não se pode constituir como saber não artístico e pretender ser um saber deslocado do plano onde existem as obras e as dinâmicas criadas pelas disciplinas criativas. E que esta concentração não é só uma forma de enfrentar as formas artísticas presentes, mas igualmente descobrir através dela os seus momentos formadores passados, isto é, surpreender o modo como de cada vez os artistas olham para a sua tradição e criticamente a entendem e organizam.

Não há em Arasse nenhum tipo de *naïveté* relativamente ao modo como o saber é construído no campo da história da arte, ou seja, não se trata de propor ignorar a construção de um saber objectivo acerca da arte. A sua proposta é construir o saber da arte numa relação de tensão com as obras e a experiência que o historiados, o pensador, o teórico, devem necessariamente ter. Uma relação que se caracteriza por habitar no intervalo existente entre o desejo de dominar as obras que se quer conhecer e compreender e deixar espaço para que obras continuem a ser pontos de irradiação de um brilho cuja origem nunca poderá ser inteiramente determinada. A situação do historiador é semelhante à de Narciso: “Narciso é o inventor da pintura porque origina uma imagem que ele deseja mas que não pode nem deve tocar. Esta eternamente dividido entre o desejo de abraçar essa imagem e a necessidade de a manter à distância para a poder olhar.” (p.87) Habitar esta divisão entre o desejo de possuir as obras, dominando-as através da fixação de um saber acerca da obras num conceito e num discurso, e a humildade de saber que nunca se poderá inteiramente compreender uma obra de arte, é o lugar própria da história, da teoria e, claro, da crítica de arte. ●

CLAIRE BISHOP. *RADICAL MUSEOLOGY: OR WHAT'S 'CONTEMPORARY' IN MUSEUMS OF CONTEMPORARY ART?* LONDRES: KOENIG BOOKS, 2013

MARIA DO MAR FAZENDA

Instituto de História da Arte

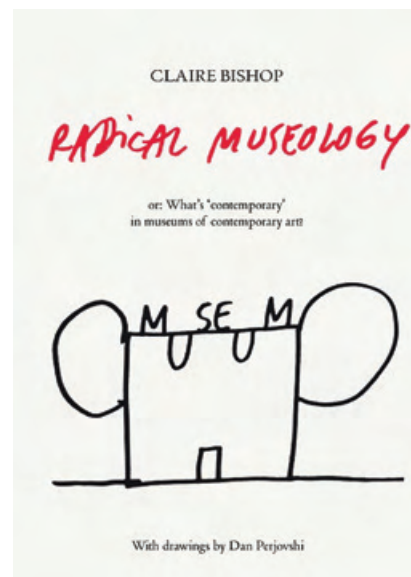
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Universidade Nova de Lisboa

Bolseira de doutoramento – FCT

Museologia Radical

A crítica e historiadora de arte inglesa Claire Bishop (n. 1971) encontrou o impulso para a escrita do seu mais recente ensaio, *Radical Museology: or, What's 'Contemporary' In Museums of Contemporary Art?*, quando se mudou da Europa para os Estados Unidos. Até à crise financeira de 2008, por coincidência a data da alteração de morada da autora, os museus americanos, em regra privados e sujeitos a vontades corporativas, contrastavam, com o panorama europeu, que na sua grande maioria, correspondiam a um formato de museu predominantemente financiado pelo estado. A partir dessa data, os museus em ambos os lados do Atlântico, sofrem cortes radicais no seu budget, vendo-se obrigados a reformular estratégias de relação com a sociedade. Este museu contemporâneo em crise é então o ponto de partida para a sua breve reflexão, focada em três museus europeus vistos através das lentes de alguém que está de fora, ainda que entre países, a condição contemporânea da autoridade discursiva no contexto das artes; particularmente na sua articulação com o espaço do museu, perspectiva que tem vindo a ganhar destaque nos últimos anos, e em que a *New Museology* (Peter Vergo, 1989) representa um ponto de viragem não se cingindo ao questionamento puramente académico em torno da instituição-museu. E esta é uma das críticas já apontadas a este livrinho de Bishop: Qual o seu real contributo para o debate em torno do museu contempo-



râneo que se encontra em crise? Quais as estratégias propostas? Não partilhamos desta crítica porque não nos parece que seja esse o horizonte que Bishop procura traçar neste ensaio. Porventura, o que poderá não ser muito claro, é precisamente o seu fito, que partindo da disciplina da História da Arte, utilizando uma metodologia científica, por via de três estudos de caso, mas que na sua relação, propósito e selecção não propõe uma dialéctica clara entre os exemplos, ou por outro lado, e mais importante a nosso ver, o facto dos modelos dos museus abordados serem pouco contrastantes não sustenta uma tensão que se poderia revelar proveitosa na escrita. No entanto, talvez esta tenha sido a medida de contraste acertada tendo em conta a (pequena) escala do ensaio.

O meu argumento é que os museus com uma colecção histórica tornaram-se o terreno mais produtivo para testar uma contemporaneidade não-presentista [“presentist”, modelo de exposição ou de arranjo da colecção que se norteia em função do tempo presente] e multi-temporal. [...] Sem uma colecção permanente, é difícil para um museu avançar com um compromisso com o passado – mas também, eu apostaria, com o futuro. (p. 23 e 24 – tradução minha.)

Parece-nos então que aquilo a que Bishop procura dar resposta, sem no entanto o tornar evidente, e daí ficarmos na ambiguidade de lermos aquilo que poderá não estar a ser claramente proposto, é o protagonismo que *uma* prática curatorial adquire numa *Museologia Radical*. E neste quadro os três museus são exemplares, quase ao ponto de serem tendenciosos, porque se a resposta ao título: *O que é “Contemporâneo” nos Museus de Arte Contemporânea?* passa pelo novo papel que os curadores desempenham nos museus de arte contemporânea, fica por delinear uma genealogia desta configuração curatorial que promove uma outra forma de pensar o museu e por esclarecer se o estimulante termo “Museologia Radical”, com que o título avança, sucede à “Nova Museologia”. É de assinalar que a área de investigação de Bishop não tem como foco o Museu. Os livros anteriormente publicados colocam a tónica da sua investigação num discurso crítico e político da arte, por via do seu interesse nas práticas artísticas engajadas, como ficou claro desde logo com a publicação do artigo “Antagonism and Relational Aesthetics” (2004) na revista *October*, em que se demarcava do conceito *Esthétique relationnelle* (1998) cunhado por Nicolas Bourriaud. O seu interesse pela “viragem social” da arte contemporânea ficou solidamente explanado em *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012) tendo sido preliminarmente mapeado na compilação de textos intitulada *Participation* (2006). Como é que Bishop dá seguimento a esta sua ideia forte da “participação” enquanto característica protocolar das práticas artísticas da contemporaneidade com o espaço do museu, poderá ser uma das questões que em *Radical Museology* é pouco desenvolvida.

A autora começa por expor as linhas de força da sua análise no mote “Teorizando o Contemporâneo” que se traduz no discurso que o museu gera a partir da periodização dos seus conteúdos, segundo organizações temporais, geográficas ou conceptuais: encarando o Contemporâneo como uma categoria discursiva (Peter Osborne e Boris Groys) ou enquanto uma disjunção ou ruptura temporal (Agamben



Desenho de Dan Perjovschi (p.21)

e Terry Smith). Ainda segundo Bishop, a abordagem pela História da Arte que segue “temporalidades disjuntas” assim como recupera o *anacronismo* como estratégia conceptual, é mais pacífica que as duas formas de encarar a Contemporaneidade. Neste último quadro, a autora coloca Didi-Huberman como figura central, nomeadamente, pela articulação que fez com o *Atlas Mnemósine* de Warburg, propondo as obras de arte como nódulos temporais, que misturam o passado e o presente e revelam aquilo que persiste e “sobrevive” (*Nachleben*) de épocas anteriores sob a forma de um sintoma no momento actual.

Mapeada a sua argumentação e à luz desta, Bishop analisa os três museus/estudos de caso: o Van Abbemuseum em Eindhoven, o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía em Madrid e o Muzej sodobne umertnosti Metelkova em Liubliana. A selecção dos museus, ainda que com figuras tutelares “radicais” como os curadores Manuel Borja-Villel ou Charles Esche, parece-nos ser a opção menos produtiva deste ensaio, que poderia ter sido valorizada se a sua exposição se polarizasse naquilo que nos parece ser específico destas três instituições: uma curadoria museológica que assume um papel político na sociedade e que desafia a hegemonia institucional. No entanto, reconhecemos que estes museus têm vindo a desenvolver estratégias inovadoras de programação (ou de diagnóstico) e de criação de novas formas no espaço do museu, partindo das suas colecções, propondo exposições e fomentando debates em torno de sintomas de uma Europa contemporânea.

Cada uma destas instituições tem a sua colecção exposta de maneira a sugerir um novo pensamento provocador da arte contemporânea em termos da sua relação

específica com a história, conduzido pelas urgências sociais e políticas actuais, e marcado pelos traumas nacionais que lhe são particulares: a culpa colonial e a era Franquista (Madrid), a Islamofobia e a falha da social democracia (Eindhoven), as Guerras dos Balcãs e o fim do socialismo (Liubliana). Impulsionadas por claros compromissos, estas instituições demarcam-se do modelo “presentista” do museu de arte contemporâneo no qual os interesses do mercado influenciam aquilo que ali é exposto. Estas instituições elaboram uma “contemporaneidade dialéctica” que se traduz tanto numa prática museológica como num método para a história da arte. (p. 27 – tradução minha.)

Bishop encerra com umas breves notas conclusivas; em síntese, o que define o Contemporâneo na arte contemporânea é uma constelação benjaminiana composta pelo anacronismo (a história da arte), a montagem (a curadoria), o discurso (a exposição) e o espaço performativo do museu (arte e política). A articulação entre o Contemporâneo e a Arte, neste caso particular, no Museu é feita pela Curadoria. Se esta sucede aos historiadores e aos artistas (Vanguardas, Dada, Internacional Situacionista, Crítica Institucional, etc.) é uma questão proeminente levantada apenas de modo implícito neste ensaio.

Após a publicação de *Radical Museology* a autora, que presentemente integra o Departamento de História de Arte da CUNY, em Nova Iorque, confessou que a escrita deste ensaio também procurava dar resposta a uma querela, surgida numa conferência sobre museus de arte contemporânea que organizou em 2011, que separava as práticas da curadoria das da história da arte. De costas voltadas, e sem capacidade de diálogo, os curadores circunscreviam o trabalho dos historiadores da arte a uma linearidade cronológica, e por sua vez os historiadores presumiam que aos curadores pouco mais interessa que a permanente procura do próximo *zeitgeist*. Assim como em *On The Museum's Ruins* (1993) Douglas Crimp em colaboração com Louise Lawler, apresentou uma crítica sobre a arte contemporânea, as suas instituições e suas políticas, com o convite feito ao artista Dan Perjovschi para com os seus desenhos informar o texto, Bishop em *Radical Museology* (2013) também recorre à estratégia do “ensaio visual”, promovendo a ideia de que do encontro entre duas formas de pensamento – e porque não, nomear este “encontro” de curadoria – resulta não apenas um espaço de produção crítica mas como também nos lembra o importante “facto dos artistas nos poderem ajudar a vislumbrar os contornos de um projecto para repensar o mundo” (p. 23). ●

DAVID SANTOS, *A REINVENÇÃO DO REAL* – CURADORIA E ARTE CONTEMPORÂNEA NO MUSEU DO NEO- REALISMO

LISBOA: SISTEMA SOLAR CRL
(DOCUMENTA), 2014

MARIANA MARIN GASPAR

Instituto de História da Arte

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Universidade Nova de Lisboa

Bolseira de doutoramento – FCT

Publicado em Dezembro de 2014, *A Reinvenção do Real* de David Santos retoma o trabalho mais alargado que constituiu a sua tese de Doutoramento apresentada no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Para além do relevo académico e científico, evidente nas páginas agora publicadas, o interesse maior e a oportunidade desta edição, assim disponível a um número de leitores muito mais alargado, decorrem das questões que lança e problematiza, questões que, quer no plano da teoria quer no da prática museológica e curatorial, amplas e polissémicas, são, a um tempo, oportunas e urgentes, tão mais quanto se situam “de uma forma quase subliminar”, como refere Delfim Sardo no Prefácio, no contexto particular das idiossincrasias do universo português, particularizado ainda pela situação de relativa exceção e excentricidade face a esse mesmo contexto. A questão central que o autor faz realçar, expressa, aliás, na identificação titular da obra – *A Reinvenção do Real* – corporiza o confronto e articulação que pretendeu estabelecer e de que faz aqui um balanço retrospectivo, entre a ideia de museu constitutiva da sua vocação original, isto é, a conservação, o estudo e a divulgação de um espólio alargado do Neo-Realismo português, e a de mostrar, paralelamente, como a arte contemporânea dialoga com a leitura de uma das múltiplas faces do modernismo nacional, ou como o contemporâneo pode ser, afinal, e na expressão do prefaciador, “uma outra declinação da modernidade”¹.

O autor parte duma síntese reflexiva sobre o papel desempenhado hoje pelos museus que parece debaterem-se com a dúplice atitude de estudo e conservação,



¹ Delfim Sardo, “Prefácio”, David Santos, *A Reinvenção do Real*, curadoria e arte contemporânea no Museu do Neo-Realismo, Lisboa: Sistema Solar CRL (Documenta), 2014, p. 26.

² David Santos, *op. cit.*, p. 37.

³ Entre outubro de 2007 e novembro de 2012, teve lugar no Museu do Neo-Realismo, o ciclo *The Return of the Real*, um conjunto de vinte exposições de outros tantos artistas portugueses contemporâneos: João Tabarra, José Maçãs de Carvalho, Paulo Mendes, Pedro Cabral Santo, Alice Geirinhas, Miguel Palma, Ângela Ferreira, Fernando José Pereira, João Fonte Santa, Manuel Santos Maia, Pedro Amaral, António Olaio, Carla Filipe, Eduardo matos, Rita Castro Neves, Pedro Loureiro, Emanuel Brás, António de Sousa, Ana Pérez-Quiroga e João Louro.

⁴ David Santos, *op. cit.*, p.53

⁵ *Ibidem*

cerne de uma vocação ancestral, e de abertura à fruição e apropriação por parte de uma população cada vez mais alargada cujo tempo de reação e contemplação é progressivamente mais célere mas que, apesar dessa apetência inevitável pelo consumo e da voracidade com que o pratica, constitui-se como um incontornável objetivo de toda a política cultural, logo, o destinatário de uma atenta programação: “apesar da diversidade de processos que conduzem ao contacto direto ou indireto com o património museológico, a missão do museu não deve nunca perder de vista o seu contributo específico mas decisivo de promoção do saber junto daqueles que o visitam e cultivam.”² Esta reflexão prévia resulta tão mais oportuna quanto avaliza o projeto desenhado desde o arranque institucional do Museu do Neo-Realismo, em 2007, cuja direção foi desde então assegurada pelo autor, até finais de 2013. Mais do que dar a conhecer o percurso de um museu, da ideia original à sua concretização plena, tão mais interessante e significativa, quanto parte de um movimento literário do modernismo português e de uma época de contestação e combate político, e se radica numa cidade periférica, naturalmente pouco desperta para exercícios culturais que desafiam uma reflexão crítica, cremos que a questão central e a mais desafiante na leitura de *A Reinvenção do Real* é a de permitir a compreensão de um programa curatorial que soube exemplarmente relacionar e confrontar o caráter documental e memorialista do acervo inicial, progressivamente alargado, com um conjunto notável de exposições³ de arte portuguesa contemporânea que não procuraram um paralelismo imediato com o espólio disponível, nem tão pouco o refletiram como modelo ou exemplo, procurando antes uma reflexão inspirada e inspiradora que interpelava ou contrapunha. Se “alguns aspetos da intervenção neorealista, nomeadamente a ideia de uma consciencialização política e social a partir da comunicação da obra de arte, estão muito mais presentes nos nossos dias do que seria expectável”⁴, tal seria demonstrado pelas múltiplas propostas artísticas que de algum modo atuaram como a expressão diversa de uma arte política, interventiva e socialmente comprometida. Este foi o objetivo do curador e este foi também o exercício do autor: “devemos esclarecer que nenhum dos artistas convidados a expor [...] apresenta uma filiação, direta ou indireta, com a herança do movimento neorrealista, a não ser no ínfimo sentido em que o seu trabalho artístico representa um questionamento real e/ou simbólico sobre as condições do sistema político e económico-capitalista vigente.”⁵ São mais de duzentas páginas que nos dão a conhecer o pensamento do diretor de um museu “temático”, comissário de tantas exposições e agora autor de um agradável, múltiplo e utilíssimo ensaio que sem comprometer ou mitigar o estudo, a conservação e a divulgação de uma parte importante da herança neorrealista portuguesa, quis antes enriquecê-la pelo diálogo com outras propostas que, na presente obra, surgem individualizadas, numa apreciação que retoma, naturalmente, o que constituiu, na altura, os textos de sala de cada exposição; são páginas de uma eloquente deambulação sobre as propostas artísticas apresentadas em exposições individuais, uma revisitação ensaística da obra de cada um dos artistas convidados, “epigrafadas” por uma contundente reflexão interpelativa sobre a temporalidade da arte, partindo do pressuposto que

“a arte que procura ser intemporal tem pavor do tempo presente, isto é, das circunstâncias que se diluem na voragem incessante das horas e dos dias”⁶ e que, como tal, arrisca a uma inconsequente datação. Com tal reflexão, o autor alerta-nos, leitores no presente, para as circunstâncias idiossincráticas dos artistas na sua liberdade conceitual e ideológica, presentes num ciclo temporal forçosamente marcado pelas contingências próprias do devir político, social, económico, numa palavra, pela história. *The Return of the Real*⁷, designação “sintomaticamente” tomada do texto homónimo de Hal Foster, testemunha e corporiza muitas das preocupações conceituais e artísticas que as últimas décadas do século passado revelaram no plano internacional, e que a prática de alguns artistas portugueses demonstrou acompanhar. A “desestabilização da instituição arte” resultante de experiências e opções que tenderam à efemeridade e à desmaterialização da obra de arte, desafiou “um «regresso “do” e “ao” real» que se traduziu ao mesmo tempo na sua «reinvenção» crítica”⁸. É esta a ideia central que perpassa todo o livro, nomeadamente os vinte ensaios que constituem excelente reflexão sobre diferentes abordagens da arte portuguesa contemporânea, na sua expressão de afirmação do “real”, um real crítico, político, social, comprometido e não raras vezes sentido como trauma.

Numa segunda parte, bem mais sintética mas não menos relevante, quer do ponto de vista da reflexão crítica que oferece, quer como epílogo interpretativo da narrativa tão sedutoramente conduzida, David Santos elabora sobre as razões que mobilizaram um declarado ativismo artístico, tão marcante do contemporâneo e reconhecido a partir do segundo pós-guerra, bem como os diversos modos de condução dessa vontade interventiva que não mais se reduzindo a uma prática artística predominantemente estética, antes se afirmou como voz dissonante no panorama homogeneizador, volátil e volúvel, de uma sociedade capitalista finissecular. O autor problematiza ainda sobre a cisão dicotómica “entre uma política da arte e uma arte política” e uma persistente dissonância crítica, convocando e dialogando, para tanto, com autores estruturantes do pensamento contemporâneo.

Numa linguagem expressiva e cativante e num discurso, simultaneamente, rigoroso, empenhado e desafiante, David Santos dá-nos a conhecer a maturada reflexão que sustentou a orientação programática e crítica do Museu do Neo-Realismo e constitui o cerne da investigação científica desenvolvida. *A Reinvenção do Real* é assim, a um tempo, um documento que serve a memória e uma partilha sensível de um pensamento e de um fazer singulares, tão sugestivamente introduzidos nas primeiras páginas, como “notas sobre a solidão de um projeto”. ●

⁶ David Santos, *op. cit.*, p. 69.

⁷ Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Massachussets/Londres, The MIT Press, 1996.

⁸ David Santos, *op. cit.*, p. 49-50.



notícia

Flâneur – Novas Narrativas Urbanas

Flâneur – Novas Narrativas Urbanas é um projecto em rede, criado pela Procur.art e financiado pela UNESCO (International Fund for Promotion of Culture) e pela Comissão Europeia (Creative Europe Cooperation Program). Configurado através de uma parceria internacional que envolve 20 entidades de 11 países, fundamenta-se num princípio de intervenção artística no espaço público, tendo por base a fotografia contemporânea.

O Projecto desafia artistas a produzirem novas leituras sobre o território urbano, tendo como ponto de partida o conceito de *flâneur* e como contexto físico a cidade enquanto construção social em constante mutação. Para além da dimensão artística e de intervenção no espaço público, o projecto engloba diversas outras vertentes, através da

realização de *workshops*, *masterclasses*, residências artísticas, *creative camps* e conferências, com o objectivo de promover uma análise crítica sobre a fotografia contemporânea e de contribuir para uma reflexão centrada na relação entre as práticas artísticas e a cidade.

Ao longo dos seus dois anos de duração, *Flâneur – Novas Narrativas Urbanas* intervém em 16 cidades – a partir das quais é produzido um cruzamento entre um olhar interno e um olhar externo, através da participação de fotógrafos locais e de fotógrafos que são convidados a realizar residências artísticas nas cidades em questão. Paralelamente, é ainda desenvolvido um trabalho complementar no âmbito de ateliers dirigidos à população local.

Subsequentemente, o resultado destes diversos contributos é apresentado em instalações expositivas situadas no espaço público, trazendo para as praças, jardins e ruas obras de artistas que, na maioria das vezes, se destinariam às paredes brancas dos museus ou galerias.



Cartona. © Nuno Salgado



Hamburgo. © Nuno Salgado



Hamburgo. © Nuno Salgado

Desta forma, estas instalações contribuem para um processo de desconstrução e democratização do acesso à criação artística, partilhando-a com um público heterogêneo.

Replicando a cidade, aberta e acessível 24 horas por dia, o sistema expositivo é desenhado através de estruturas modulares retro-iluminadas, adaptadas a cada local.

Flâneur – Novas Narrativas Urbanas produz uma panorâmica transversal e única sobre as dinâmicas sociais que constituem os territórios urbanos. A especificidade deste “retrato” reside no facto de ser produzido por um grupo alargado e diversificado de criadores que, a partir de uma temática comum, lançam um olhar renovado sobre a pluralidade de realidades que compõem o es-

paço urbano – olhar esse que é partilhado com o público, convidado a “flanar” pelas suas cidades, redescobrimo-as. Complementarmente às suas intervenções no espaço urbano, a Procur.arte, em colaboração com o Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, o Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve e o DINÂMIA`CET – ISCTE do Instituto Universitário de Lisboa, organizou a Conferência Internacional *Flâneur – New Urban Narratives*, que decorreu nos dias 12 e 13 de Maio de 2015 no Teatro Municipal São Luiz em Lisboa. A conferência apresentou como *key-note speakers* Francesco Careri, Basia Sliwiska, João Soares e Álvaro Domingues, tendo sido estruturada a partir de três sessões – *Rethinking the City Walk in Modern and Contemporary Art* (coordenada por Margarida Brito Alves e Giulia Lamoni), *City and Cinema – the Representations of the Flâneur in the Audiovisual* (coordenada por Ana Isabel Soares e Mirian Tavares) e *Territories of Flânerie: Experiencing Urban Public Spaces today* (coordenada por Pedro Costa e José Luís Saldanha) – que incluíram comunicações seleccionadas a partir de um *call for papers*. Enquanto desdobramento da reflexão produzida nesse contexto, está actualmente a ser preparada a publicação *Flâneur – Novas Narrativas Urbanas*, que será lançada no próximo dia 7 Maio de 2016, na Maison Internationale da Cité Internationale Universitaire de Paris. ●

Margarida Brito Alves
Maria Salgado
Giulia Lamoni



Hamburgo. © Nuno Salgado



Londres. © Nuno Salgado

Parceiros

Câmara Municipal de Lisboa – Lisboa / Portugal
Canal 180 – Lisboa / Portugal
Cap Magellan – Paris / França
CCCB – Centre de Cultura Contemporània de Barcelona – Barcelona / Espanha
Cortona On the Move – Cortona / Itália

Dinâmia CET/ IUL -ISCTE – Lisboa / Portugal
EGEAC – Lisboa / Portugal
First Art – Creswell / Inglaterra
Fundacja Edukacji Wizualnej – Lodz / Polónia
Gloco – Festimagem – Águas de Prata / Brasil

Instituto de História da Arte / FCSH-UNL – Lisboa / Portugal
ISSP – Riga / Letónia
Lluèrnia Associació Cultural – Olot / Espanha
Next Level – Londres / Inglaterra
Photo London – Londres / Inglaterra
Photolreland Festival – Dublin / Irlanda
Procur.arte – Lisboa / Portugal
Quad/ Format – Derby / Inglaterra
Triennale der Photographie Hamburg – Hamburgo / Alemanha
Vsl Sviesos rastas – Kaunas / Lituânia

Fotógrafos participantes

2015

Augusto Brázio (PT)
David Severn (UK)
Dougie Wallace (UK)
Giacomo Brunelli (IT)
Kajal Nisha Patel (UK)
Marcello Bonfanti (IT)
Martina Cleary (IE)
Rut Bles Luxemburg (DE)
Toni Amengual (ES)
Virgílio Ferreira (PT)

2016

Alex F. Webb (UK)
Alexander Gronsky (LT)
Andrew Miksys (LT)
Caravan Gallery – Janet Patricia Williams e Christopher Teasdale (UK)
Cristina de Middel (ES)
Diana Artus (DE)
Dima Gavrysh (UKR)
Esther Teichmann (DE)
Henrik Duncker (FIN)
Mariusz Forecki (POL)
Phil Toledano (UK/US)
Sergiy Lebediskiy (UKR)
Sonia Hamza (FR)

Da cidade sacra à cidade laica. A extinção das ordens religiosas e as dinâmicas de transformação urbana na Lisboa do século XIX

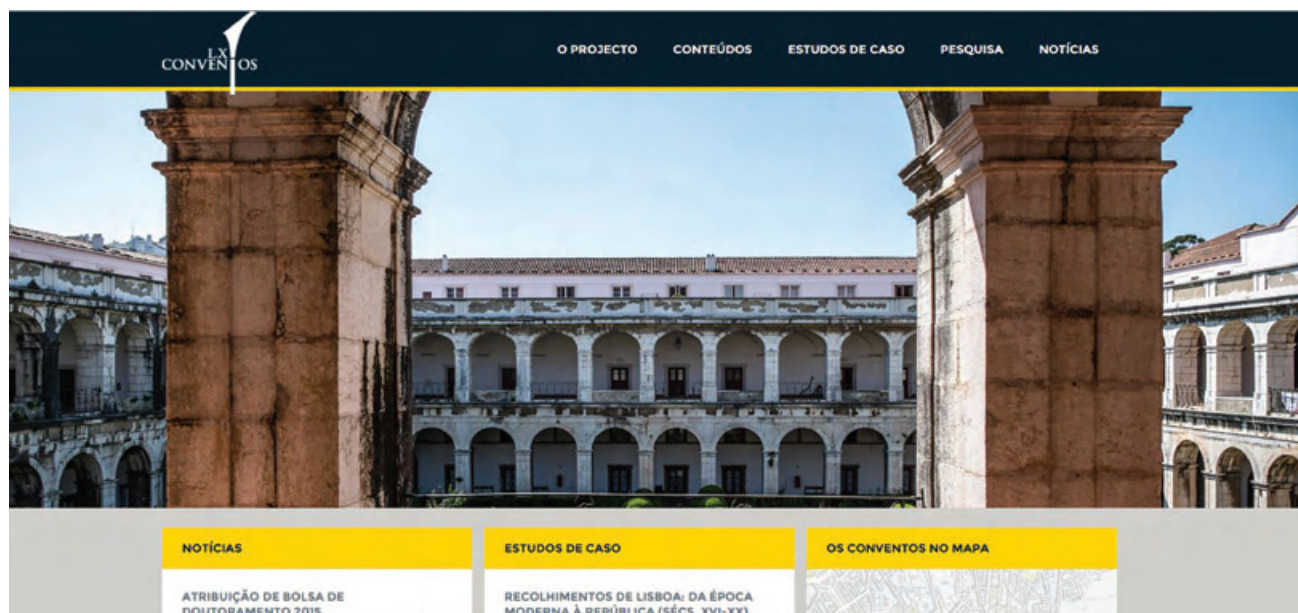
Desenvolvido entre Maio de 2013 e Novembro de 2015 com financiamento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), o projeto *LxConventos: da Cidade Sacra à Cidade Laica. A extinção das ordens religiosas e as dinâmicas de transformação urbana na Lisboa do século XIX* (PTDC/CPC-HAT/4703/2012) teve como investigadora-principal Raquel Henriques da Silva e resultou de uma parceria

entre o Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (UNL – Universidade Nova de Lisboa), o Departamento de Património Cultural da Direção Municipal de Cultura (CML – Câmara Municipal de Lisboa), o Arquivo Nacional da Torre do Tombo (DGLAB – Direção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas) e o NOVALINCS – Laboratory for Computer Science and Informatics, da Faculdade de Ciências e Tecnologia (UNL). Este projeto teve como objetivo estudar, de forma sistemática e integrada, o impacto da extinção das ordens religiosas no desenvolvimento, funções e imagem da nova cidade liberal que se definia como eminentemente laica e desenvolvimentista. Edificados até ao final do século XVIII, a maioria das casas religiosas de Lisboa impôs-se pela sua relevância arquitetónica e artística, localização privilegiada, escala e natureza espacial; e foram, e são

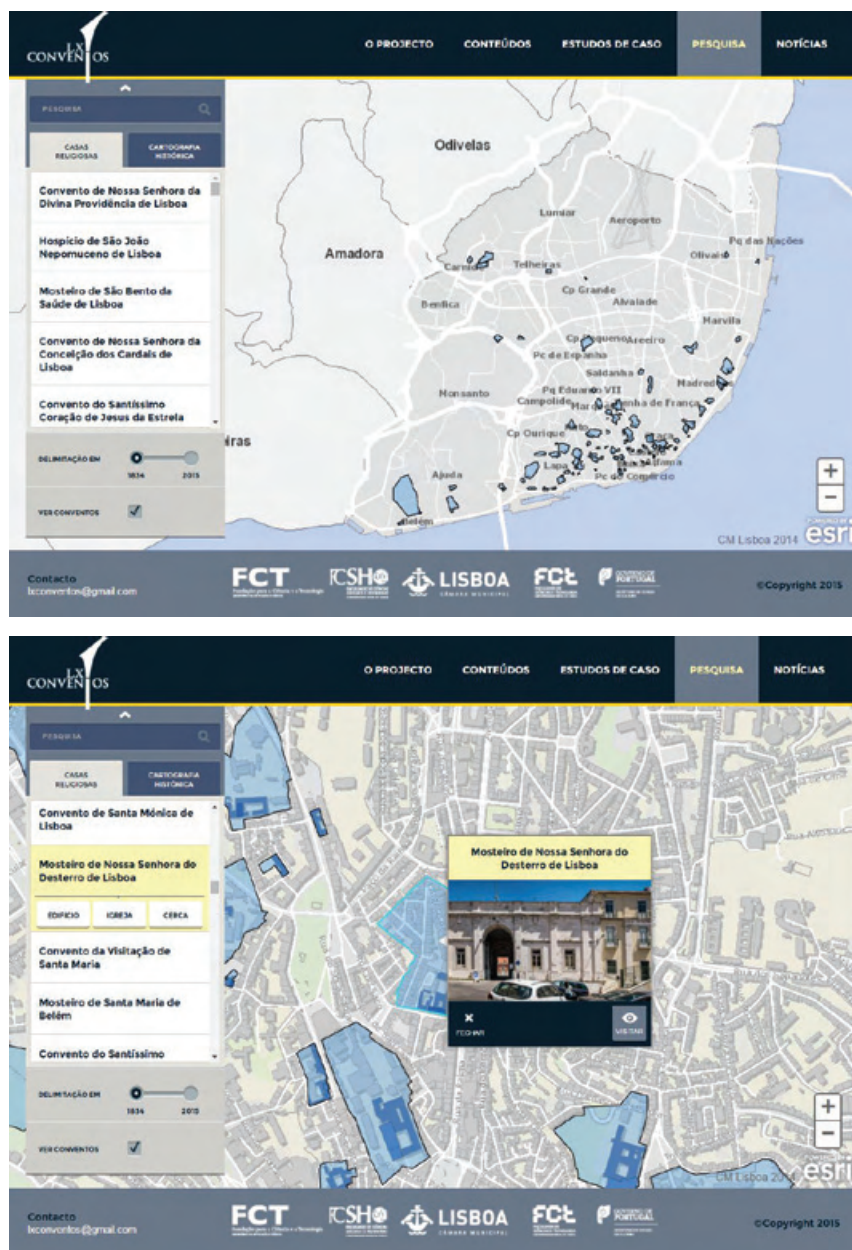
ainda, edifícios de carácter excecional, marcos simbólicos da cidade e polos de transformação urbana.

Quantas casas religiosas (mosteiros, conventos, hospícios e recolhimentos) havia em Lisboa aquando da extinção das ordens religiosas regulares (decretada a 30 de Maio de 1834), onde se localizavam, qual a delimitação das suas cercas; e que destino foi dado aos edifícios, igrejas e cercas conventuais, foram algumas das questões às quais se procurou dar resposta.

Embora centrado no urbanismo do século XIX, o projeto considerou também a realidade atual, uma vez que, passados quase 200 anos sobre a extinção das ordens religiosas, se está a assistir ao início de um novo ciclo, com a venda, pelo Estado, de parte significativa dos bens imóveis então nacionalizados. Considerando que não há uma perceção global de como estes edifícios marcaram e ainda marcam a ima-



<http://lxconventos.cm-lisboa.pt>



<http://lxconventos.cm-lisboa.pt>

gem da cidade, é importante dispor de estudos atualizados que possam contribuir para fundamentar decisões que salvaguardem os valores patrimoniais existentes, articulando-os com as novas necessidades sociais, culturais e turísticas.

Pretendeu-se desenvolver uma linha de investigação assente em metodologias interdisciplinares que, abrangendo predominantemente as vertentes urbanística, histórica e arquitetónica, sistematizassem informação e cruzassem fontes documentais e cartográficas,

cas, algumas inéditas, que integram os acervos do Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) e do Arquivo Municipal de Lisboa (AML).

Pela dimensão e complexidade do universo de estudo, a concretização destes objetivos só foi possível devido à constituição de uma equipa pluridisciplinar nas áreas da História e da História da Arte, Urbanismo, Arquitetura, Artes Decorativas, Património Industrial e Arqueologia Vertical (Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas e Departamento de Património Cultural da CML), o restauro e o tratamento arquivístico das fontes primárias (nomeadamente as séries dos processos de extinção das casas religiosas de Lisboa – Arquivo Nacional da Torre do Tombo) e das tecnologias de informação (desenvolvimento do website *LxConventos* – NOVALINCS, Faculdade de Ciências e Tecnologia).

Os resultados do projecto encontram-se disponíveis em <http://lxconventos.cm-lisboa.pt>, composto por registos individuais de inventário georreferenciados, textos genéricos sobre a temática, casos de estudo e uma inédita e extensa base de dados de legislação relacionada com o assunto. ●

**Instituto de História da Arte/FCSH/NOVA
Departamento de Património Cultural/CML**

Para 2016 prevê-se a publicação na Revista de História da Arte, Série W (<http://revista-harte.fcsh.unl.pt/>), do conjunto de conferências apresentadas no colóquio realizado na Torre do Tombo, em Novembro de 2015.

19 E 20 DE MAIO 2016
CENTRO DE ARTE MODERNA
DA FUNDAÇÃO CALOUSTE
GULBENKIAN EM LISBOA

**Colóquio
Internacional
Penetrable /
Traversable /
Habitable: Exploring
Spatial Environments
by Women Artists in
the 1960s and 1970.**



Archives of Women Artists, Research and Exhibitions

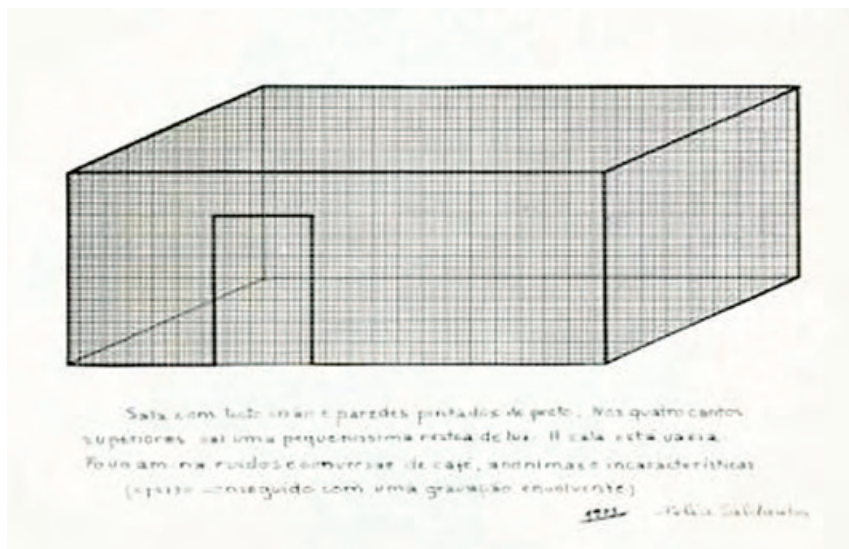
O colóquio pretende explorar, numa perspectiva transcultural, a mobilização do espaço no trabalho de mulheres artistas ao longo dos anos 1960 e 1970, e adota, como ponto de partida para a sua reflexão, um texto de 2010 em que o curador venezuelano Luis Pérez-Oramas analisa as “estruturas penetráveis” das artistas Latino Americanas Lygia Clark, Gego e Mira Schendel. Neste texto, Pérez-Oramas propõe duas categorias exploratórias para distinguir as articulações espaciais que sugerem ou convidam à penetração pelo público no contexto da arte de América Latina dos anos 1960. A primeira seria uma categoria “formal” que inclui trabalhos como *Cámaras de cromosaturación* de Carlos Cruz Diez (desde 1965) e *Penetrables* de Jesús Rafael Soto (desde 1967).

“What prevails in the first category”, escreve Pérez-Oramas, “is the sensory ascertainment of the form’s conversion from pictorial to spatial”. Na segunda

categoria, designada como “existencial” – e que inclui obras icônicas como *Tropicália* de Hélio Oiticica (1967) e *A Casa é o corpo: Penetração, ovulação, germinação, expulsão* de Lygia Clark (1968) – “...the body, using its experience as the tactile receptor of its own physical reality and limitations, identifies the work as a habitable, penetrable form or space.” (Luis Pérez-Oramas, “Abstraction, Organism, Apparatus: Notes on the penetrable structure in the work of Lygia Clark, Gego, and Mira Schendel”, in *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, New York, MoMA, 2010, 318-320)

Tomando essa distinção como referência para a sua discussão e alargando o seu enfoque para a produção artística de diversas áreas geográficas e culturais, este colóquio irá criar uma plataforma de exploração, análise e debate sobre os ambientes realizados por mulheres artistas nos anos 1960 e 1970. Exemplos desafiantes

destas práticas espaciais são, entre muitos outros, *La Menesunda*, criada por Marta Minujín e Rubén Santantonín em Buenos Aires em 1965, *Penetración Expulsión* (1970) de Léa Lublin, assim como os quartos de meditação de Tania Mouraud e as tendas de Carla Accardi, realizadas desde os final dos anos 1960 em França e Itália, ou ainda, em Portugal, os ambientes negros de Tília Saldanha (anos 1970). As diversas características destes ambientes, os seus diferentes modos de funcionar em articulação com um público participante e as suas várias inscrições estéticas, culturais e políticas, sugerem a necessidade de repensar colectivamente e expandir as categorias exploratórias propostas por Pérez-Oramas. Neste sentido, e no âmbito de uma História de Arte de orientação feminista, o colóquio irá impulsionar a discussão de potenciais novas categorias, eventualmente capazes de apreender as singularidades



Túlia Saldanha
Sala Preta n.º 1, 1973
Escultura\Instalação
Instalação\Sonora sobre Fita magnética áudio
e Colagem\sobre papel
Col. CAM – FCG

das obras e, ao mesmo tempo, questionar as suas ligações com outras práticas.

O colóquio contará com a participação, enquanto keynote speakers, Catherine de Zegher, Directora do Museu de Belas Artes de Ghent, na Bélgica – curadora da exposição *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of Twentieth-Century Art in, of, and from the Feminine* organizada no Institute of Contemporary Art de Boston em 1996, e editora do seu catálogo (MIT Press, 1996) – e de Jenni Sorkin, Professora Auxiliar de História da Arte Contemporânea na Universidade da Califórnia – Santa Barbara, autora do livro *Live Form: Women, Ceramics and Community*, recentemente publica-

do (University of Chicago Press, 2016) e co-curadora da exposição *Revolution in the Making: Abstract Sculpture by Women, 1947 – 2016* apresentada na galeria Hauser Wirth & Schimmel em Los Angeles em 2016. A discussão vai envolver um conjunto de historiadores de arte e curadores cujas apresentações irão explorar uma grande variedade de práticas artísticas de artistas mulheres, nas quais o espaço desempenha um papel determinante.

O colóquio *Penetrable / Traversable / Habitable: Exploring spatial environments by women artists in the 1960s and 1970* é uma iniciativa conjunta do Archives of Women Artists, Research and Exhibitions (AWARE) em Paris e

do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, em parceria com o Centro de Arte Moderna da Calouste Gulbenkian Foundation.

Dirigido por Camille Morineau, anteriormente curadora das coleções contemporâneas no Museu de Arte Moderna / Centro Pompidou em Paris, AWARE é uma organização non-profit cuja missão é reintegrar as mulheres artistas do século xx na História da Arte. ●

**Giulia Lamonì
Margarida Brito Alves**

Abertura

INTERDÉPENDANCE, BIODIVERSITÉ ET DURABILITÉ : DE LA CRISE GLOBALE AU CHANGEMENT DE PARADIGME

KATHERINE SIROIS

Instituto de História da Arte

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Universidade Nova de Lisboa

Bolseira de doutoramento – FCT

**« A new type of thinking is essential if mankind
is to survive and move toward higher levels ».**

Albert Einstein

« Atomic Education Urged by Einstein »,
in *New York Times*, May 25 1946, p. 13.

The Crisis today in its global expression

Le monde dans lequel nous évoluons aujourd'hui est en état de crise. On ne cesse de le répéter à droite, à gauche, en haut, en bas, directement, indirectement, en face et de biais. Bien que chacun puisse la vivre et la ressentir à différents niveaux, cette crise semble être absolument globale, car toutes les sphères constitutives de nos vies individuelles et collectives sont touchées : l'économique et la démocratique, la médicale, l'alimentaire et la sanitaire, la sociale et la culturelle, l'environnementale, la climatique et l'énergétique, la financière, la géopolitique et la diplomatique, mais aussi l'éthique et la spirituelle... Les choses ne tournent pas rond. Tout est sans dessus dessous, donc à l'envers. Certains acquis, droits sociaux et structures institutionnelles tremblent devant les avancées très marquées du capitalisme néolibéral globalisé. Une frange des sociétés occidentales tend à se réduire comme une peau de chagrin. Une autre, mondiale cette fois, continue de se paupériser et l'iniquité s'élargit toujours davantage sur fond de marketing

¹ Deux domaines qui ne cessèrent de croître et de se diffuser depuis les applications par le conseiller en relations publiques, Edward Bernays, dès les années vingt, aux États-Unis, de techniques issues principalement de la psychologie sociale (Gustave Le Bon et Wilfred Trotter) et de la psychanalyse (Freud) en vue d'orienter et de contrôler le comportement des masses à l'usage des entreprises et des pouvoirs politiques. Ces puissantes techniques d'ingénierie sociale, génialement exploitées par Bernays à partir du réinvestissement, en temps de paix, des mécanismes propres à la propagande de guerre, par le biais des *PR* (*Public Relations*), seront largement reprises, notamment en Allemagne, par le ministère de la propagande pendant le III^e Reich. Cf. E. L. Bernays, *Propaganda*, IG Publishing, 2004 [1928] ; Le documentaire *The Century of the Self* réalisé par Adam Curtis pour la BBC en 2004 ; Bernard Stiegler, *Conférence sur l'avenir de la croissance*, du 17 novembre 2009 et Larry Tye, *The Father of Spin. Edward L. Bernays and the Birth of Public Relations*, Crown Publication, 1998.

² Selon un rapport de Global Forest Watch Canada du 27 septembre 2009, signé par Peter Lee et Ryan Cheng, « Bitumen and Biocarbon », pour l'exploitation des sables bitumineux en Alberta, au Canada, qui représente une production de plus d'1,3 million de barils de pétrole par jour, on avait déjà détruit 1 613 877 hectares d'écosystèmes naturels essentiel à l'équilibre climatique mondial (tourbières et forêt boréale). Cette exploitation dévastatrice, qui se fait notamment par le biais de forages gaziers, est unanimement considérée – hormis au Canada – comme une catastrophe écologique mondiale. Elle est responsable d'émissions de GES parmi les plus élevées de la planète, d'un effarant gâchis énergétique, d'une irréversible pollution des cours d'eau et de l'augmentation de la dépendance pétrolière à un moment où la transition énergétique est des plus urgentes. Elle rapporte, en contre partie, des centaines de milliards de dollars par année aux sociétés exploitantes tels que Suncor, Pétrolière Impériale et Exxon Mobil.

³ Se référer aussi à Zbigniew Brzezinski, *The Grand Chessboard: American Primacy and its Geostrategic Imperatives*, Basic Books, 1998, 240 p. et *Strategic Vision: America and the Crisis of Global Power*, Basic Books, 2012, 244 p.

⁴ Se référer au décret n° 2012-1021 du 4 septembre 2012, Legifrance.gouv.fr, ainsi qu'à l'analyse du Comité Valmy : <http://www.comite-valmy.org/spip.php?article2445>

⁵ Au sujet de la PNCD en France, se référer aux articles du journal *Le Monde* publiés le 11 juin 2013 et le 04 mai 2015. Sur la surveillance de masse, Gérard Wajcman, *L'œil absolu*, Paris, Denoël, 2010, 336 p.

⁶ « Nous sommes en train de détruire tout l'héritage historique né au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. En 1944, le Conseil national de la Résistance appelait à militer en faveur de « l'honneur » et de « l'indépendance » des médias « à l'égard de l'Etat et des puissances d'argent ». Ces préconisations ne sont plus de mise. La situation n'a cessé de s'aggraver [...]

relationnel, sensoriel, digital, opérationnel, stratégique et de campagnes publicitaires obsédantes¹. Tout cela pendant que les glaciers de l'Arctique fondent à une vitesse qui laisse pantois quiconque observe le phénomène, que la biodiversité et les écosystèmes disparaissent à une vitesse équivalente, que les océans s'acidifient et meurent par zones entières, que les nappes phréatiques sont pompées et lourdement contaminées par les multinationales et l'élevage industriel, que les colonies d'abeilles du monde entier s'effondrent (*Colony Collapse Disorder*), ainsi que des milliers d'autres pollinisateurs (oiseaux, insectes et papillons) et que les forêts continuent de tomber aux sons et aux effluves des moteurs et divers engins de l'industrie du pétrole qui elle, et malgré tout, poursuit, encore et encore, sa conquête et sa croissance victorieuses².

Nombreux sont ceux qui font remarquer que sonne le glas d'un système dont le bilan, aujourd'hui, est des plus sombres. Malgré les échecs et les désastres qu'il peine à reconnaître et à admettre, ce système résiste et multiplie les tours de force autoritaires, coercitifs et offensifs pour rester en place, puisque le consentement se délite ostensiblement. Nous pouvons évoquer, à ce propos, les techniques de déstabilisation et d'opacification qui sont systématiquement employées en divers endroits du monde. Cela, notamment, pour maintenir en place les structures et les ramifications d'un pouvoir issu de l'organisation coloniale qui perpétue l'exploitation, voire le pillage systématique des ressources premières desquelles sont encore dépendantes les élites financières et les grandes entreprises des pays occidentaux (Burgis 2015, Klein 2008)³. Nous pouvons aussi mentionner la milice secrète multinationale de l'UE. Nommée *EuroGendFor* et créée selon le modèle de la *Blackwater* de Goldman-Sachs, cette unité paramilitaire d'intervention spéciale est opérationnelle en Europe depuis le Traité de Velsen, de 2007⁴. Ses missions principales : gérer les crises, maintenir l'ordre en cas de troubles publics, réprimer les révoltes. Nous pouvons également évoquer la multiplication rapide des nombreux dispositifs de recueil et de stockage des données personnelles, de surveillance et de traçabilité des individus, tel que le programme de la Plateforme nationale de cryptage et de décryptement (PNCD) de la DGSE en France, effectif depuis 2007 et également conçu selon le modèle du programme de surveillance massif mis en place par la NSA aux Etats-Unis⁵. Ou, encore, l'aggravation des censures et des entraves politico-financières au journalisme d'investigation, qui fait l'objet de vives critiques par les défenseurs de la démocratie et du droit d'accès à l'information. Le verrouillage auquel sont confrontés de nombreux journalistes dans le milieu médiatique officiel a motivé un mouvement de mobilisation et de contestation d'une certaine ampleur⁶. Pendant que tout cela prend un virage des plus inquiétants, les avertissements prospectifs des analystes se font entendre de partout. Si les agents du pouvoir, médiatisés ou non, continuent cette poursuite irrationnelle de la **croissance** et du profit à tout prix – croissance qui fut sans cesse intensifiée depuis la fin de la II^e guerre mondiale – ce sont divers collapsus qui se profilent à l'horizon (Rifkin 2013). Dans le climat actuel des conflits politico-financiers et géostratégico-militaires, climat qui persiste notamment depuis les processus de colonisation et de « décolonisa-

tion », mais aussi depuis la cartellisation du domaine pétrolier commencée dans les années 1920⁷ et les accords secrets tels que ceux de Sykes-Picot (1916) et de San Remo (1920), qui déterminèrent le partage territorial et commercial du monde entre propriétaires de compagnies pétrolières, tout indiquerait en effet que nous nous dirigeons à toute allure vers une série d'effondrements en chaîne. D'abord, celui du moteur de toutes les institutions établies, l'économie globale et son système monétaire, dont les bases, la structure et les déploiements s'avèrent intenables, parce qu'entièrement construit sur l'endettement, le crédit et l'inflation par dévaluation perpétuels et l'émission arbitraire et continue d'argent fiduciaire et virtuel qui n'a plus de contrepartie « or » (*Gold Standard*)⁸. Celui, ensuite, du capitalisme et de sa logique hostile, avide et exclusive, voire mortifère, basée sur l'obsession d'un profit purement économique arrimé à une croissance illimitée, elle-même entièrement fondée sur l'idée de la possibilité d'une exploitation infinie de ressources matérielles finies et limitées, ainsi que sur leur « financialisation » à outrance (Bellamy Foster and McChesney 2012 ; Klein 2015, Kempf 2014 ; Angel 2013).

Celui encore du climat et de l'environnement, parce que depuis la fin des années soixante, nous avons atteint un niveau critique de surexploitation, soit les limites de la domination de la nature. Cette surexploitation relève de l'intenable à moyen voire à court terme. Car elle correspond au dépassement de la capacité de renouvellement des ressources naturelles, ainsi qu'à celle de l'absorption des déchets matériels et de la neutralisation de la toxicité générés par les activités économiques et industrielles (Daly 2013 ; Wackernagel and Rees 1996 ; Pearce 2006 et 2013 ; Kempf 2014). Le sous-système économique ne peut croître au-delà des limites du système écologique global dans lequel il évolue et duquel il tire ses profits (Daly 1997 et 2013 ; Ariès 2011). Enfin, celui du domaine de l'énergie, parce que l'ère des énergies fossiles à bas prix, ces énergies extrêmement polluantes, génératrices de conflits et sur lesquelles sont entièrement construites nos sociétés, est révolue. Nous allons vers le moment crucial – le pic pétrolier – où la demande excèdera durablement la capacité de production et où la production coûtera de plus en plus cher (Berners-Lee et Clark 2013 ; Heinberg 2005 et 2011 ; Simms 2009). Malgré les faits, force est de constater que les discours xyloglottes et convenus se généralisent⁹ et que les systèmes de pensée et d'organisation sociale et politique s'enlisent dans une lutte aussi théâtralisée que sclérosante. Mais parallèlement aux mots, aux débats, aux discours, parallèlement à la désinformation, aux hésitations et aux tergiversations médiatiques servant le *statu quo*, et tandis que l'oligarchie financière et les multinationales poursuivent sans trop d'ennuis et de visibilité leur mise en bouche des opportunités et la réalisation de leurs projets à rentabilité phénoménalement avantageuse¹⁰, la souffrance, la misère, la dévastation et la détresse du vivant continuent de se répandre comme une traînée de poudre.

L'instabilité, les déséquilibres, la perte des repères, la fragilisation, la défaillance et l'effritement d'un monde ou d'un modèle d'organisation antérieurement bien ancré, le basculement dans l'inconnu, la tension entre des scénarii opposés pour l'avenir de l'humanité... voilà qu'il y a bien matière à parler de « crise ».

Aujourd'hui, notre système institutionnel et judiciaire ne protège plus la liberté d'informer ». Propos de Benoît Collombat et de Fabrice Arfi recueillis par Hélène Marzolf et Richard Sénéjoux le 30 septembre 2015 pour *Télérama*. Se référer au manifeste du collectif de journalistes : *Informers n'est pas un délit. Ensemble contre les nouvelles censures*, Paris, Calmann-Lévy, 2015, 240 p.

⁷ Qui regroupait initialement la Royal Dutch Shell, Exxon de la Standard Oil Company et BP, puis les « Sept Sœurs ».

⁸ Cf. *The Modern Money Mechanics*, Fedérale Reserve Bank of Chicago, 1961-1962.

⁹ Cf. Eric Hazan, *LQR. La propagande du quotidien*, Paris, Liber, 2006, 122 p.

¹⁰ Cf. Rémi Kauffer, *L'arme de la désinformation. Les multinationales américaines en guerre contre l'Europe*, Paris, Grasset, 1999, 336 p. ; Hervé Kempf, *Comment les riches détruisent la planète*, Point, 2014 ; *Pour sauver la planète, sortez du capitalisme*, Point, 2014 et *L'oligarchie ça suffit, vive la démocratie*, Point, 2013.

¹¹ Propos d'Hervé Kempf recueillis pour la réalisation du documentaire citoyen et collaboratif de Nathanaël Coste et Marc De la Ménardière, « En quête de Sens. Au delà de nos croyance », Kamea Meah Edition, nov-déc. 2015, p. 52.

¹² Cf. Jerry Nathan, *Self-Reliance For Have-Nots and Want-Nots. The Real Alternative to Corporate-Reliance or Government-Reliance*, 2011 ; *Restoring Self-Reliance for Health and Peace in Communities, Nations and in the World*. Paperback, 2012, 212 p.

¹³ <http://www.xulux.fr/la-notion-ultramoderne>

Le capitalisme a passé son apogée. C'est une forme historique qui a eu sa grandeur, sa dynamique, son énergie propre, qui a eu ses aspects positifs qu'il serait absurde de nier. Et puis qui maintenant, comme d'autres formes historiques dans le passé, a atteint son apogée et est en train de pourrir, de se dégrader, de s'affaïsser. [...] En revanche ce qui n'est pas joué du tout, c'est de savoir si on arrivera à avoir un capitalisme écologique, juste, qui ait le souci de la liberté, de l'émancipation, de la dignité des êtres humains, et qui imaginera une nouvelle relation entre l'Humanité, cette société humaine qui est maintenant unie et ce qu'on appelle la biosphère ? Ou est-ce que l'on va avoir un post-capitalisme crispé où l'oligarchie se cristallisera sur une dérive de plus en plus autoritaire qui se résoudra [ou pas] par la violence¹¹.

Mais au-delà des sentiments de perte, d'indignation ou d'errance, la crise majeure et globale que nous sommes en train de vivre ouvre la possibilité d'une transition radicale et peut enclencher un véritable processus de mutation à grande échelle. Il va sans dire que nous sommes à la croisée des chemins. Ce moment de crise, qui est ainsi un moment charnière, semble être un véritable défi appelant un mouvement d'évolution des consciences, l'engagement de chacun et une *praxis*, soit une pensée agissante et responsable, ainsi que l'émergence d'un inédit qui aille non pas alimenter la corruption, la souffrance et la destruction, mais qui soit, au contraire, thérapeutique et revivifiant.

La crise et la nécessité de changement

En tant qu'individus et citoyens, nous avons le choix d'assister, consternés et bras ballants, à la fin d'un cycle et d'en subir les conséquences délétères et dévastatrices. Mais nous avons aussi le choix de devenir des acteurs du changement, à la fois confiants, dynamiques et enthousiastes ; les agents d'une ère nouvelle, que certains qualifient d'ultramodernité. Cette nouvelle ère, protéiforme, qui déjà se manifeste en mille endroits, va vers un dépassement de la froide rationalité, de la conception mécanique et machiniste du vivant et du phénomène du « désenchantement du monde » caractéristiques de la modernité et de la post-modernité (Lyotard).

Cette ère « ultramoderne », telle que la définit le philosophe Jean-Paul Willaime (Willaime 2010), allie l'intelligence vivante de la conscience et l'apparition d'un sujet autonome créateur de valeurs, c'est-à-dire d'un sujet capable de discernement, d'esprit critique, de choix, d'action, d'émerveillement et de découverte¹². Elle consiste en une réhabilitation de la singularité, de l'imagination, de l'affectivité, de « l'intériorité du sens et du sens de l'intériorité. [...] C'est une vision du monde qui affirme que penser c'est être situé à la confluence du cœur et de la raison, et qui affirme qu'il n'y a pas de pensée sans action »¹³.

Alors que certains préfèrent persister dans l'indifférence, l'incurie, le déni ou la froide grisaille du désenchantement, et tandis que la surconsommation continue de

servir de palliatif au malaise profond et au vide infertile des masses, d'autres choisissent en effet de réinsuffler du sens dans leur vie et de retisser les fils décousus de la toile sociale par la revalorisation de la justice et de l'équité, de la coopération, de la confiance et de la solidarité au détriment de la sèche compétition et de la prédation cumulative servant des intérêts purement égoïstes.

De plus en plus nombreuses sont les occasions d'observer que le fossé entre les évidences, les prises de décisions politiques, la pratique des citoyens et des collectivités sur le terrain est plus que jamais explicite et prononcé. Car, si la crise financière, qui peut n'être, en fin de compte, qu'une énième stratégie d'ingénierie sociale et économique (Klein 2008) ou une énième crise cyclique du capitalisme globalisé, si le productivisme, la politique belliciste et les guerres, les maladies et les épidémies, si la dévaluation organisée de certaines matières premières au moyen de techniques de déstabilisation servant les économies occidentales, ou inversement, la raréfaction – planifiée ou pas – de denrées alimentaires de première nécessité (et la flambée des cours qui en résulte), si l'intensification des catastrophes naturelles représentent autant d'opportunités dans la logique du profit économique de certains investisseurs, la crise globale est avant tout une opportunité collective de transformer d'anciennes structures rigidifiées, paralysantes, moribondes et de donner une forte impulsion au mouvement de changement de paradigme qui se met en place un peu partout dans le monde (Rifkin 2014).

Coexistence des approches, pluralité des réponses

Certains soutiennent que les conséquences de la dérégulation du *Free Market*, des évasions fiscales et des paradis fiscaux¹⁴, sont tempérées sur le plan humain par l'expansion rapide et la réactualisation technologique du philanthropisme social international¹⁵ pour les magnats charitables et les grandes firmes se sentant un certain goût pour l'investissement social¹⁶. Les généreuses donations prodiguées par les membres du réseau mondial des multimillionnaires visent, le plus souvent, en effet, à transformer des réalités telles que l'analphabétisme, l'absence d'accès à l'éducation et aux soins de santé ou à financer des programmes de lutte contre la misère et la pauvreté, le développement des communautés, les droits et la protection de l'enfance, des femmes, des paysans et des agriculteurs... Mais, aussi louables soient ces diverses initiatives issues du philanthrocapitalisme individuel ou entrepreneurial (*the charity business*), et bien que le mouvement, son inventivité et sa vitalité actuelles viennent palier, en quelque sorte, la faillite des Etats-providence dans le rôle de redistribution efficace des richesses, il ne saurait représenter à lui seul une solution viable aux diverses facettes de la crise humaine planétaire. Non seulement parce que son action transformatrice n'est pas suffisamment pérenne et

¹⁴ « Pre-Davos report shows how 1% now own more than the rest of us combined. Runaway inequality has created a world where 62 people own as much as the poorest half of the world's population, according to an Oxfam report published the 18th January 2016 ahead of the annual gathering of the world's financial and political elites in Davos. [...]. Although world leaders have increasingly talked about the need to tackle inequality, the gap between the richest and the rest has widened dramatically in the past 12 months. [...]. Oxfam is calling for urgent action to tackle the inequality crisis and reverse the dramatic fall in wealth of the poorest half of the world. It is urging world leaders to adopt a three-pronged approach – cracking down on tax dodging, increased investment in public services and action to boost the income of the lowest paid. As a priority, it is calling for an end to the era of tax havens which has seen increasing use of offshore centres by rich individuals and companies to avoid paying their fair share to society. This has denied governments valuable resources needed to tackle poverty and inequality ». Oxfam Press release, 18th January 2016: <http://www.oxfam.org.uk/media-centre/press-releases/2016/01/62-people-own-same-as-half-world-says-oxfam-inequality-report-davos-world-economic-forum>.

¹⁵ The Epic Foundation, par exemple, apporte des outils technologiques innovants dans la gestion du philanthropisme en mettant en relation étroite et quasi permanente, via internet et nouvelles applications, un nombre important d'ONG sélectionnées pour leur impact social, les riches donateurs, ainsi que les bénéficiaires directs des dons.

¹⁶ Tel que HCL Technologies qui finance des programmes d'éducation en Inde pour les plus démunis. Cf. Matthew Bishop and Michael Green, *Philanthrocapitalism: How giving can save the World*, 2010.

¹⁷ Cf. Gavin Fridell and Martijn Konings, *Age of Icons: Exploring Philanthrocapitalism in the Contemporary World*, University of Toronto Press, 2013, 240 p. ; Michael Edwards, *Just Another Emperor? The Myths and Realities of Philanthrocapitalism*, The Young Foundation, 2008, 106 p.

¹⁸ Un des responsables pour le WHEB Group, basé à Londres et à Munich, un regroupement pan-européen d'investisseurs indépendants dans les secteurs des énergies renouvelables, des technologies vertes et du développement durable.

¹⁹ Se référer également à L'Association pour la biodiversité culturelle, *Les créatifs culturels en France*, Editions Yves Michel, 2007. Le Club de Budapest, fondé et dirigé par le philosophe Erwin Lazslo, a également mené une étude sur les créatifs culturels dans plusieurs pays d'Europe. Ces différentes études montrent que l'évolution des valeurs et des comportements individuels est si importante dans les pays industrialisés qu'elle s'identifie à un véritable mouvement social et que le nombre de personnes adoptant des modes de vie nouveaux est en constante augmentation. Les principales caractéristiques des créatifs culturels sont : l'ouverture aux valeurs associées au féminin ; l'intérêt pour l'écologie, le développement durable, l'éco-conception, l'agriculture biologique et les techniques naturelles de santé ; l'engagement sociétal et le développement de pratiques solidaires de partage et de travail en réseaux ; la remise en question des valeurs associées à « l'avoir » au détriment de « l'être » ; la conciliation entre le développement technologique et le développement désirable. Pierre Musso, Laurent Ponthou, Eric Seulliet, « L'émergence d'un nouveau courant sociologique des créatifs culturels », in *Fabriquer le futur 2, L'imaginaire au service de l'innovation*, Pearson, 2007, pp. 176-177.

²⁰ Cf. Sabine Rabourdin, *Replanter les consciences. Une refondation de la relation Homme/Nature*. Editions Yves Michel, 2012, 245 p.

systémique pour générer une réelle autonomie des acteurs sociaux engagés dans ces réseaux de redistribution des richesses, du fait qu'elle ne travaille pas en profondeur, à la racine même des iniquités et des disparités sociales et salariales. Mais aussi parce qu'il ne remet jamais en question le système qui a permis l'installation de telles conditions de vie dégradantes (y compris la dévastation et la pollution des environnements naturels) sur tous les continents du monde, mais particulièrement en Afrique, en Asie et en Amérique du Sud¹⁷. Ajoutons que la philanthropie n'a que très peu investi, jusqu'à présent, dans les domaines de l'environnement, de la biodiversité, de l'agroécologie, des énergies propres et de la préservation de ce qui reste des écosystèmes marins et forestiers. Selon une étude parue dans *Blue & Green Tomorrow's Guide to Philanthropy & Giving*, en 2013 moins de 3% des donations allaient aux causes environnementales. Certains investisseurs et philanthropes comme Ben Goldsmith¹⁸, jeune millionnaire, financier et environnementaliste, souhaitent transformer plus en avant l'univers de la philanthropie et l'orienter vers les mouvements de transition socio-énergétique à grande échelle. Dans cette perspective, le Environmental Funders Network (EFN) a été créé en Angleterre dans le but d'augmenter les appuis financiers aux causes environnementales et de développer l'efficacité du réseau mondial de la philanthropie verte. Le pouvoir d'action des donateurs qui se sentent concernés par une telle vision intégrative des réalités socio-écologiques pourra ainsi, de plus en plus, se lier à celui des citoyens à la fine pointe du changement social et qui ont pris le nom aux Etats-Unis – expression qui s'est ensuite généralisée mondialement – de *Cultural Creatives*, les « créatifs culturels » ou « créateurs de culture » (Ray and Anderson 2000)¹⁹.

Parallèlement à l'univers de la philanthropie et du rôle certain et croissant qu'elle pourra jouer, nous voyons que la crise génère partout autant de petites révolutions locales qui contribuent à un changement des pratiques, à un réagencement des relations sociales, mais aussi à une transformation des rapports qu'entretiennent les humains avec leur environnement²⁰. L'initiative citoyenne, la mutualisation solidaire et la créativité sont des nouvelles réalités qui donnent lieu à des milliers de projets et d'actions contribuant à concrétiser une transition agroalimentaire, énergétique, sociale, économique et politique des plus attendues²¹.

Les différentes facettes du mouvement global de transition

À titre d'exemples, citons le mouvement des « villes en transition » (*Transition Movement*) développé en 2005 par des étudiants de l'Université de Kinsale en Irlande sous la direction de Rob Hopkins²², puis réalisé pour la première fois en 2006 dans la ville de Totnes, en Angleterre. Le mouvement se base sur la notion de résilience appliquée aux trois grands domaines en mutation : l'énergie, l'agricul-

ture et l'économie. On compte plus de 1200 villes en transition aujourd'hui, dans 47 pays²³. Il s'agit de remplacer progressivement le système des énergies fossiles et carbonées au profit d'un large bouquet d'énergies renouvelables (biomasse, éolienne, photovoltaïque, géothermique, hydrolenne, marémotrice, osmotique...). Il s'agit, ensuite, de diffuser les techniques adéquates pour une agriculture locale, biologique et durable (permaculture et agroécologie²⁴). Il s'agit, enfin, de mettre en place des systèmes monétaires complémentaires qui favorisent la circulation et la circularité au sein de l'écosystème économique local, au détriment de la capitalisation et du réseau des multinationales qui s'implante partout. Dans cette lignée, citons le mouvement d'agriculture biologique urbaine, l'« Incredible Edible » commencé en 2008 dans le West Yorkshire, en Angleterre. Depuis cette initiative inédite et réussie, le mouvement d'agriculture urbaine se répand rapidement partout au monde. N'en citons que deux manifestations : le mouvement canadien des « Fresh City Farms », développé par des jeunes diplômés reconvertis (les *careers shifters*) et soutenu par le Food Policy Council de Toronto, ainsi que celui de Détroit (*the Motor City*). Cette ancienne ville industrielle du Michigan, tombée en complète désuétude, est devenue le symbole par excellence de l'échec de la monoculture industrielle et capitaliste du XX^e siècle. Contre toute attente, on y voit aujourd'hui une véritable explosion de fermes biologiques. Plus de 1600 fermes urbaines et périurbaines ont été créées et sont gérées par les populations pauvres et afro-américaines, les seules à être restées sur place après l'effondrement de la ville dans les années soixante. Citons également le mouvement de souveraineté alimentaire, d'économie sociale et solidaire de la ville de Rosario en Argentine, initié pendant la violente crise de 2001 par Antonio Lattuca et mis en avant comme moyen efficace de lutte contre l'exclusion sociale.

Ces initiatives citoyennes ont récemment trouvé un appui de taille dans le Pacte de Milan (*Milan Urban Food Policy Pact*). Signé en Octobre 2015 par cent villes, il s'agit d'un protocole international qui incite les maires du monde entier à s'engager activement dans le processus de transition à travers le développement de systèmes alimentaires basé sur les principes de santé, de durabilité et de justice sociale²⁵. Mentionnons aussi la diffusion parallèle en Grèce, au Portugal, en Espagne et partout en Europe, de communautés alternatives prônant un réinvestissement des régions rurales, un mode de vie sobre en harmonie avec la nature et une relative autosuffisance alimentaire et énergétique²⁶. Citons le mouvement international Slow Food, fondé en Italie, en 1986, par Carlo Petrini, qui fût l'un des premiers à promouvoir, grâce aux Salons du goût et Terra Madre, la biodiversité alimentaire, l'écogastronomie et l'alterconsommation, une notion qui est aujourd'hui au cœur du mouvement social des *créatifs culturels*. Dans une certaine proximité avec l'esprit « slow food », le développement rapide, à l'échelle internationale, du mouvement d'alimentation crue et végétalienne, « *the raw living food movement* », est l'expression d'une conception entièrement renouvelée de la cuisine, liée à la notion de densité nutritionnelle et à celle de qualité biogénique²⁷. Citons aussi les banques internationales de semences naturelles (grainothèques), telles que Kokopelli en

²¹ Cf. Laurent Murat et Etienne Godinot, *Un nouveau monde est en marche. Vers une société non-violente, écologique et solidaire*. Editions Yves Michel, 2012, 360 p.

²² Auteur de *The Transition Companion: Making Your Community More Resilient in Uncertain Times*, 2011 ; *The Transition Handbook: From Oil Dependency to Local Resilience*, 2008 and *The Power of Just Doing Stuff: How Local Action Can Change the World*, 2013.

²³ Communiqué de Presse de la conférence « Villes en transition » de Rob Hopkins et Cyril Dion au Mèjan, le 28 novembre 2015.

²⁴ Cf. Wezel, A., Bellon, S., Doré, T., Francis, C., Vallod, D., David, C. *Agroecology as a science, a movement or a practice. A review*. Agronomy for Sustainable Development, 2009.

²⁵ <http://www.foodpolicymilano.org/en/urban-food-policy-pact-2/>. Jusqu'au jour d'aujourd'hui, aucune ville du Portugal ne s'est encore engagée dans la convention.

²⁶ Voir le documentaire du jeune réalisateur portugais Pedro Serra, *Que estranha forma de vida / What a strange way of life*, 2014.

²⁷ Qui engendre la vie et la favorise par opposition aux catégories « biostatique » et « biocidique » qui ralentissent ou détruisent les processus vitaux. Ces catégories concernent tous les aliments industriels, chimiquement et mécaniquement transformés et ceux qui ont subis des processus de cuisson dégradants sur le plan nutritif et moléculaire.

²⁸ La situation est toute autre dans certains pays, comme l'Algérie, où le secteur des énergies propres est verrouillé par le lobby pétrolier. Les multinationales américaines et françaises se partagent les parts du gâteau de l'exploitation du gaz et des huiles de schiste dans le Sahara, ainsi que des essais pétro-physiques des forages qui pourront ensuite être importés en Europe. Se référer à la revue de Presse de France 24 du 20 mars 2015 « En Algérie, le lobby pétrolier a verrouillé les portes des énergies renouvelables » pour le détail des conséquences directes sur l'environnement, les écosystèmes et la santé humaine de l'exploitation du gaz de schiste.

²⁹ Petit fils du biophilosophe Jakob Johannes von Uexküll, auteur de *Foray into the Worlds of Animals and Humans: With A Theory of Meaning*, 1934 dans lequel il met de l'avant la notion de *Umwelt*.

France ou le Banco de Germoplasma Vegetal, à Braga, au Portugal, qui agissent – parallèlement à la biopiraterie, au brevetage du vivant et à la dissémination des semences transgéniques par le secteur des biotechnologies – pour la préservation de la biodiversité cultivée.

En ce qui concerne l'innovation dans le secteur énergétique, évoquons les engagements pionniers et exemplaires du Bouthan pour un développement durable à l'échelle du pays. Sans oublier son indice de mesure du Bonheur National Brut (BNB), conçu en 1972, par le roi Jigme Singye Wangchuck. Au Népal, on assiste à la fondation de l'AEPC (*l'Alternative Energy Promotion Center*) qui promeut l'innovation dans le secteur des énergies, avec notamment la mutualisation du nouveau réseau de micro-hydro-électricité. Citons la conversion aux énergies renouvelables de l'Uruguay qui atteindra la pleine autonomie énergétique d'ici 2030 (l'éolienne et la solaire fournissent 94,5% de l'électricité). Parmi les pays qui emboîtent le pas en Amérique latine, on trouve le Costa Rica qui est également à la fine pointe du développement technologique, grâce principalement à l'exploitation efficace de la géothermie, de l'hydraulique et de la biomasse. Le meilleur exemple de transition énergétique effectuée en Europe se trouve à Samsø, au Danemark. Réalisée en dix ans seulement (1997-2007) à l'initiative de la communauté de l'île, elle est suivie de près par la capitale, Copenhague, qui atteindra le même niveau d'autonomie énergétique en 2025. Le Danemark a également inauguré, en 2006, l'Académie de l'Energie qui accueille chaque année des milliers de visiteurs venus se former aux technologies innovantes et à l'autonomisation énergétique²⁸. Le pays vise une conversion totale aux énergies renouvelables d'ici 2050. Citons enfin la création en 2004 du Conseil International pour l'Avenir du Monde (*The World Future Council*) par le fondateur du Prix Nobel alternatif (*Right Livelihood Award*, 1980), Jakob von Uexküll²⁹, ainsi que la fondation, en 2009, de l'IRENA (*International Renewable Energy Agency*) issu de la campagne du Conseil en vue de la mise en place, à l'échelle internationale, de systèmes soutenable et durables dans tous les domaines.

Parallèlement au système de monopole monétaire avec intérêts, soit à l'établissement étatique, à l'échelle nationale, de la monnaie unique et privée, évoquons le fleurissement d'économies latérales, circulaires et vertueuses avec les institutions de microfinances solidaires, les banques communautaires et les monnaies locales créées au service de l'intérêt général et sans endettement (plus de 4000 monnaies complémentaires publiques existent aujourd'hui dans le monde). Pour le Brésil seulement, on a recensé en 2013 plus de 103 banques communautaires et autant de monnaies locales. En Allemagne, plus d'une trentaine de monnaies locales sont déjà effectives et bien implantées, dont le fameux *Chiemgauer*. En Suisse, le franc *Wir* circule dans un réseau de plus de 60 000 PME, protégeant ainsi l'écosystème économique du pays.

Ces systèmes monétaires publics, pluriels et diversifiés sont, d'une certaine façon, garants de démocraties réelles et citoyennes. La diversité et la complémentarité dans le domaine économique favorisent, en effet, les réseaux locaux d'échanges

et une production de qualité tout en permettant l'adaptation du niveau de vie des populations aux ressources de la planète par la limitation des besoins au détriment de la surconsommation, du gaspillage, de l'obsolescence programmée, de la production standardisée de masse, de l'agriculture industrielle et des politiques de délocalisation de la production. Le terme « écolonomie » a d'ailleurs été forgé pour qualifier ce type d'économie locale, durable et soutenable. Dans le secteur des affaires, nous assistons au fleurissement d'organisations indépendantes, telles que le *Forum for the Future*, fondé par Jonathon Porritt, en 1996, le *World Business Council for Sustainable Development* (1992), ainsi que l'*International Council on Clean Transportation* (ICCT). Trois plateformes internationales qui imaginent autrement et transforment les secteurs clés (alimentation, énergies et technologies, finances, construction et industries, transports et distribution) par le biais de l'innovation pionnière et de la mise en relation de milliers d'organisations, d'entreprises et d'acteurs du changement. La création, par l'économiste Michael Shuman, du réseau international BALLE (*Business Alliance for Local Living Economies*) vise à concilier économie, écologie et entrepreneuriat en connectant, partout au monde, des dizaines de milliers d'entreprises soucieuses d'apporter des solutions ingénieuses dans la perspective du développement durable³⁰. Mentionnons enfin, les propositions émises par les *objecteurs de croissance* pour la mise en place de nouveaux outils pratiques porteurs de grands changements dans nos sociétés : la DIA, la dotation inconditionnelle d'autonomie (ou le Revenu de Base Inconditionnel) couplée au RMA, le revenu maximal acceptable (Liegey 2013)³¹.

En ce qui a trait au domaine de l'éducation, citons la fondation de deux institutions majeures qui évoluent bien loin des critères du *Shanghai Academic Ranking of World Universities*, créé en 2003 (ARWU), de la tyrannie du chiffre qui résulte de ce type de classement, ainsi que du mouvement de commercialisation et de clientélisation du milieu universitaire (*the culture of market-driven schooling*) qui tend à se généraliser aujourd'hui : le Schumacher College, fondé en 1990 par Satish Kumar³² dans le South Devon, en Angleterre, et la Earth University (*Bija Vidyapeeth*), fondée par Vandana Shiva³³, en Inde, dans le sanctuaire de la Doon Valley. S'inscrivant dans la lignée de l'enseignement de Rabindranath Tagore (1861-1941), elles révolutionnent les méthodes, les disciplines conventionnelles de l'enseignement académique et leur traditionnel cloisonnement. Evoquons le mouvement des Colibris créé en 2007 par le philosophe, écrivain et agriculteur Pierre Rabhi, qui promeut le changement de paradigme par l'éducation, la transmission des valeurs liées à la vie et l'action solidaire. Evoquons l'explosion à l'échelle mondiale des ONG, des associations et des fondations qui travaillent concrètement à améliorer la vie des plus pauvres et à briser le cycle infernal de la violence, tel que l'association Voix Libres, pour n'en citer qu'une seule, qui transforme la misère et la souffrance des enfants et des femmes, en Bolivie, grâce à un système d'éducation par le chant, les arts, le théâtre, l'agriculture biologique et les microcrédits destinés à la création de petites entreprises. Evoquons également l'organisation, depuis 1984, des conférences TED (*Technology, Entertainment and Design*), qui contribuent à la

³⁰ Cf. Michael Shuman, *Local Dollars, Local Sense: How to Move Your Money from Wall Street to Main Street and Achieve Real Prosperity*, 2012 ; *The Small Mart Revolution: How Local Businesses Are Beating the Global Competition*, 2006 ; *Going Local: Creating Self-Reliant Communities in a Global Age*, 2000 ; and *The Local Economy Solutions*, 2015.

³¹ Cf. Philippe Van Parijs, *Real Freedom for All. What (if anything) can justify capitalism?* Oxford University Press, 1995, 344 p. ; Yannick Vanderborght & Philippe Van Parijs, *L'allocation universelle*, Paris, La Découverte, Coll. « Repères », 2005. En ligne : http://www.uclouvain.be/cps/ucl/doc/etes/documents/2_7071_4526_2.pdf

³² Auteur de *Soil, Soul, Society, a New Trinity for Our Time*, 2015 ; *You are Therefore I am: A Declaration of Dependence*, 2012 ; *Spiritual Compass: The Three Qualities of Life*, 2007.

³³ *Monocultures of the Mind. Perspectives on Biodiversity and Biotechnology: Biodiversity, Biotechnology and Scientific Agriculture*, 1998 ; *Making Peace with the Earth*, 2013 ; *Ecofeminism, Critique, Influence, Change*, 2014 ; *Earth Democracy: Justice, Sustainability, and Peace*, 2015.

³⁴ Exceptions faites de quelques censures controversées pratiquées par TED dans le domaine de la physique principalement (cf. Rupert Sheldrake auteur de *Science Delusion*, 2012 et Nassim Haramein fondateur du Resonance Project Foundation).

³⁵ Les causes et les implications de ce changement de paradigme en terme de théorie et de pratique économiques (changement qui est aussi lié à l'évolution des théories dans le champ de la physique, de Newton à la physique quantique) sont trop complexes pour être restituées ici, mais je renvoie à l'article de Jeremy Rifkin pour une première approche, « Saying goodbye to Adam Smith at the Dawn of the Third Industrial Revolution », publié dans *The Guardian*, le 03/11/11. <http://www.theguardian.com/sustainable-business/jeremy-rifkin-third-industrial-revolution>.

diffusion internationale des idées et des connaissances les plus novatrices dans tous les domaines³⁴.

Ainsi sont-ils de plus en plus nombreux les individus et les collectivités qui ressentent l'urgente nécessité de repenser l'agriculture, l'économie, l'énergétique, le sociétal et le politique au-delà des strictes et purs facteurs financiers traditionnels et de reconnaître la vraie valeur des richesses humaines et naturelles au-delà de leur considération purement numérique et numéraire. En effet, l'intrication conventionnelle de la notion de richesse et de celle de capital, qui est à la base du modèle conceptuel du capitalisme (issu des théories classiques et néoclassiques) et qui sous-tend le cours des deux Révolutions industrielles jusqu'au jour d'aujourd'hui, est de plus en plus remise en question dans les milieux académiques. Le constat ne date pas d'aujourd'hui (Schumacher 1973), mais ce vers quoi il fait signe est de plus en plus actuel. Une transformation importante a en effet lieu quant à la conception de la richesse et à sa mesure. Leur redéfinition vers les valeurs de dignité, de compétence, de santé, de bien-être et d'habitabilité – dans le sens de la préservation des habitats naturels et des écosystèmes – tend ainsi à s'éloigner considérablement de la notion de capital (et de capitalisation), conçue, jusqu'ici, comme le moteur de toutes les activités économiques³⁵.

The actual trouble is that profit is identified entirely with money, as distinct from the real profit of living with dignity and elegance in beautiful surroundings. [...] Money is a way of measuring wealth but is not wealth in itself. A chest of gold coins or a fat wallet of bills is of no use whatsoever to a wrecked sailor alone on a raft. He needs real wealth, in the form of a fishing rod, a compass, an outboard motor with gas, [etc.]. But this ingrained and archaic confusion of money with wealth is now the main reason we are not going ahead full tilt with the development of our technological genius for the production of more than adequate food, clothing, housing, and utilities for every person on earth. [...] Money is a measure of wealth, and we invent money as we invent the Fahrenheit scale of temperature or the avoirdupois measure of weight... By contrast with money, true wealth is the sum of energy, technical intelligence, and raw materials. [...] I am trying to make the deadly serious point that, as of today, an economic utopia is not wishful thinking but, in some substantial degree, the necessary alternative to self-destruction. (Watts 2010 [1971]: 10).

Quand la création artistique s'inspire de la nature et s'ancre dans le réel

Dans le domaine de l'industrie et du design, la révolution suit également son cours depuis la publication de l'ouvrage visionnaire *Cradle to Cradle, Remaking the way we make things* (2002). Véritable manifeste en faveur de la réconciliation des concepts

de développement économique et d'écologie, cet ouvrage est aussi un plaidoyer en faveur de la refonte complète de l'industrie et de l'ingénierie telle que nous les trouvons majoritairement, encore aujourd'hui, fossilisées et nocives. Le design et la production s'inspirent désormais des dynamiques mêmes de la nature et du vivant. Mais ce biomimétisme contemporain se développe au-delà des dimensions strictement formelles, esthétiques et ornementales qui ont souvent prévalu dans les productions artistiques et architecturales prenant la nature comme modèle. La transposition, dans les divers domaines de la créativité humaine, des processus vitaux que l'on observe dans la nature à l'état brut, tels que la biodiversité, le recyclage intégral, l'absence totale de déchets toxiques et non périssables, la photosynthèse, l'usage exclusif de sources d'énergies illimitées, propres, gratuites et équitablement accessibles à toutes les espèces vivantes, la préservation, la pérennité par le renouvellement cyclique, la coopération, l'alliage de la simplicité et de la plus haute sophistication, l'adéquation parfaite de la forme à la fonction, l'aérodynamisme, la propulsion, la microfluidique, l'autolimitation et la beauté, se généralisera pour le bonheur et le bien-être de tous (Braungart and McDonough 2002, Benyus 2002). Ces nouvelles conceptions, relevant d'un esprit « haute couture », valorisent la personnalisation, l'innovation et une créativité sans cesse renouvelée au détriment de la production de masse, mécanique, impersonnelle et standardisée, issue de la première Révolution industrielle.

Why not challenge the belief that human industry must damage the natural world? In fact, why not take nature itself as our model for making things? A tree produces thousands of blossoms in order to create another tree, yet we consider its abundance not wasteful but safe, beautiful and highly effective (Braungart and McDonough 2002).

En ce qui a trait aux arts contemporains, le mouvement du *Sustainable Art*, aussi appelé *Arts and Sustainability*, élabore une pensée protéiforme et multidimensionnelle sur les liens d'interdépendance entre l'art et la vie, les sociétés humaines, l'environnement, la nature... Nombreux artistes, engagés dans les enjeux actuels touchant aux thématiques du développement durable, de la préservation et de l'écologie, d'une part, ainsi qu'aux enjeux sociaux et politiques d'équité, de justice sociale et de démocratie, d'autre part, posent la question de la responsabilité individuelle et collective quant à l'épanouissement des sociétés humaines et de la responsabilité humaine quant à la préservation des autres espèces végétales et animales, désormais conçues comme les membres d'une même communauté, celle du vivant.

Malgré la très grande variété des formes et des démarches artistiques qui touchent de près à la notion de crise, pensée et abordée dans la perspective d'un dépassement constructif, on retrouve une volonté commune d'articuler l'expression artistique avec le contexte sociétal et environnemental global, de s'emparer des espaces publics, d'ancrer la création au sein même des enjeux actuels et de susciter une réflexion se situant au plus près des réalités vécues par les individus et les communautés. Un art de terrain, donc, à la fois empirique et expérimental, qui n'hésite pas

³⁶ Le projet urbain d'Eve Mosher, « Seeding the City », qui consiste à faire pousser des plantes sur la toiture de 1000 immeubles à Brooklyn et à Manhattan, tous identifiés avec un drapeau placé sur la toiture et au niveau de la rue, est un bon exemple de ce type d'interventions aux confluent entre l'art, la collectivité et les préoccupations écologiques. Pour l'artiste new yorkaise Mierle Laderman Ukeles, à la fois activiste et féministe, le rôle de l'artiste est de stimuler l'esprit critique, d'inciter à agir et à s'engager dans les processus de changement des normes et des conventions sociales qui sont source de souffrance et de malaise. Avec ses performances, telles que « Maintenance Art », elle questionne le statut des femmes ou celui des employés à la maintenance urbaine.

à convoquer des connaissances et des contenus interdisciplinaires et scientifiques, entremêlant une pensée du global à l'action locale.

Le slogan *"Think globally, act locally"*, très présent dans le contexte de la créativité liée à la thématique de la durabilité écologique, illustre bien ce double mouvement simultané allant d'une vision étendue dans l'espace et le temps à l'observation minutieuse de détails, de facteurs ou de faits précis. L'art devient une lentille à travers laquelle l'analyse critique des réalités et des données scientifiques provenant d'un large éventail d'approches épistémologiques peut se manifester physiquement ou virtuellement, de façon permanente ou éphémère à travers les créations, les performances ou les expériences. Il devient aussi un véhicule transdisciplinaire de diffusion et d'analyse d'informations préalablement collectées, d'idées et de solutions convoquant des savoir-faire et des compétences variés. Le fossé entre l'art et les thématiques liées à l'industrie, à l'agro-alimentaire, à l'énergie, à l'écologie, aux sciences de l'environnement et du vivant, à la physique quantique, à la statistique, à la santé publique, à la géopolitique, à l'exploitation des ressources premières, à la pollution et à ses effets sur les écosystèmes, s'atténue au point de se confondre (Howard and Moore 2009).

À l'opposé d'une démarche utopiste et déconnectée du monde, on aime à provoquer la réflexion critique et la remise en question d'habitudes et de conventions au sein des groupes sociaux, tout en sollicitant régulièrement des sentiments d'empathie, des dynamiques de solidarité, ainsi que l'action et la participation collectives. Le statut et les habilités de l'artiste, le rôle de l'art, son potentiel à enclencher des changements de comportements sociétaux et le système traditionnel du marché et des institutions artistiques sont en permanence questionnés à la lumière de préoccupations collectives et des enjeux contemporains. Peu axées sur les aspects proprement techniques, rarement figées et terminées, les œuvres jouent fréquemment du *work in progress* et de la dématérialisation. Le *Sustainable Art* évolue ainsi loin des lieux consacrés et institutionnalisés de l'art et du circuit traditionnel, qui va de l'atelier au musée ou de l'atelier au collectionneur, en passant par la galerie³⁶.

Comme le montrent Maja et Reuben Fowkes dans un article sur les racines du *Sustainable Art*, le mouvement se développa dans la lignée de l'art conceptuel de la fin des années soixante et des années soixante-dix. Il fut également stimulé par l'élan critique que suscitèrent certaines grandes figures du *Land Art* qui transformèrent des paysages en *canvas* sans se soucier de l'impact de leurs interventions, souvent lourdes et mécanisées, sur les écosystèmes (Fowkes 2009). Contrairement à la conception anthropocentrique qui persista dans le *Land Art*, octroyant tous les droits et les pouvoirs à l'artiste sur l'environnement et la nature qui l'entourent, certains artistes se préoccupent de le repositionner, cet homme et cet artiste, « parmi » le vivant. Par là, ils désirent mettre en lumière leur propre responsabilité dans le mouvement d'évolution des consciences, ainsi que celle de faire poindre des solutions imaginatives et réalisables à court terme.

The canonical account of land art puts man at the centre, while the sustainable practices of many contemporary artists show a shift away from this anthropocentric model. In environmental thought, 'existing humans must assume responsibility for future humans and other species' and grant to animals and plants the right to thrive and exist without damage (Fowkes 2006).

Dans la continuité de l'héritage moderniste, la notion d'autonomie de l'art, pensée ici vis-à-vis des règles et des conventions qui régissent l'ensemble de la société et du marché, s'avère, pour les artistes engagés, un moyen de résistance efficace contre l'assujettissement, la normalisation et l'instrumentalisation politique et idéologique de l'art. C'est par le biais de cette notion d'autonomie – éminemment différente de celle de *l'art pour l'art* (le slogan du manifeste futuriste de Marinetti, qui en radicalisa l'idéal, en témoigne : « *Fiat ars – pereat mundus* ») – que les artistes et les arts peuvent développer le potentiel de leur liberté, leur force d'interrogation et devenir, par là, des acteurs sociaux capables de transformer le cours des événements en apportant des alternatives de sens qui pourront, à leur manière, contribuer à la déstabilisation des paradigmes idéologiques dominants (Fowkes 2007). Autrement dit, il s'agit de rendre l'art souverainement autonome pour mieux mettre en valeur sa force d'action sur les autres sphères interconnectées de la vie. Car, comme on le voit dans les différents secteurs d'activité évoqués plus haut, la notion d'autonomie s'articule pertinemment avec celle d'interdépendance. Dans ce sens, l'autonomie dans la recherche, l'analyse, la connaissance, la réflexion critique et la créativité exacerbe la conscience individuelle du réseau préexistant et éminemment complexe de l'interdépendance du vivant et permet ainsi de mieux orienter ses choix individuels et son action dans le monde³⁷.

³⁷ Sur le développement durable et ses différentes expressions, se référer à l'ouvrage édité en 2012 par Joy Murray et Glenn Cawthorne, *Enough for All Forever: A Handbook for Learning about Sustainability*, en particulier au chapitre « Art and Sustainability » de Maja et Reuben Fowkes.

³⁸ Notion débattue par la Commission du droit International qui émerge dans le contexte de la Convention sur le Génocide de 1948 et qui a fait l'objet d'un rejet en 1995, donc d'une exclusion du Statut de Rome de la Cour Pénale Internationale. Cf. *End Ecocide on Earth*.

Un « cultural shift » majeur à l'aube de la Troisième Révolution Industrielle

Bien que l'ampleur et la variété de ce type de manifestations et de réflexions soient porteuses d'espoir, il ne faut pas croire, pour autant, que tout est gagné, loin de là. Parallèlement à ces démarches nécessaires, efficaces et inventives pour un présent stimulant et un futur meilleur, certains traités continuent de se négocier dans le plus grand secret en faveur des multinationales, du pillage illimité et de l'exploitation sans contraintes des territoires et des ressources naturelles – traités qui d'ailleurs porteront gravement atteinte à l'intégrité et à la souveraineté des pays européens. De partout, cependant, s'élèvent les voix pour exiger plus de transparence, mais aussi l'arrêt des contentieux, des conflits militaires et des violences génocidaires qui persistent et s'intensifient au nom du seul profit économique. Elles s'élèvent pour exiger la reconnaissance internationale de l'écocide³⁸. Elles s'élèvent pour

³⁹ Cf. Pushpa Arabindoo, « Residents Associations: An Alternative Civil Society? », Ph. thesis, London School of Economics and Political Science, 2007 ; John Harriss, « Middle Class Activism and Poor People's Politics: An Exploration of Civil Society in Chennai », in *London School of Economics and Political Science, Working Paper Series*, n° 05-72, 2005, 37 p.; Stéphanie Tawa Lama-Rewal, « La démocratie locale dans les métropoles indiennes », in *Transcontinentales* 4, 2007, doc. 8 : URL : <http://transcontinentales.revues.org/660>.

⁴⁰ Cf. Le Manifeste pour les humanités et les arts libéraux de Martha Nussbaum, *Not for Profit. Why Democracy needs Humanities*, Princeton University Press, 2012, 184 p.

⁴¹ Cf. En particulier, Joseph Stiglitz, *Globalization and its Discontents*, 2003 ; *The Price of Inequality*, 2013, et *Freefall: Free-Markets and the Sinking of the Global Economy*, 2010.

mettre en lumière l'aberration éthique et écologique que représente l'élevage et l'abatage industriel, ainsi que pour exiger la sanctuarisation des forêts (*Forests Now Declaration*), des océans (*Sea Shepherd*) et des écosystèmes fragiles. Elles s'élèvent encore pour la réaffirmation et la protection des communs (*commons*) tels que l'internet, la biodiversité, l'eau, l'atmosphère, le soleil, le vent, les marées et les diverses énergies terrestres, afin de sortir du circuit de l'appropriation sans fin par des intérêts particuliers (*enclosures*) au détriment du bien commun.

Comme l'affirme l'économiste britannique Tim Jackson (*Prosperity without Growth*, 2011), fondateur et directeur de RESOLVE (Research Group on Lifestyles Values and Environment) et directeur du projet SLRG (Sustainable Lifestyles Research Group) créé par le Economic and Social Research Council, en Angleterre, nous avons du pain sur la planche et le temps presse. Car, outre le développement et l'adhésion à des modes de vie soutenables issus d'une nouvelle conception de la prospérité, de l'ingéniosité et de la convivialité dans la lignée des réflexions sur la décroissance, la fin du gaspillage, l'autolimitation des besoins, la résilience, l'autonomie et l'interdépendance des écosystèmes (Illich 1973 ; Gorz 2007), nous nous trouvons devant l'urgente nécessité de créer les institutions de la future société « post-croissance ». Ces institutions reposeront essentiellement sur la refonte totale des domaines de l'économique, de l'agroalimentaire et de l'énergétique, mais aussi du politique, via la mise en place de démocraties participatives locales et effectives fondée sur des assemblées citoyennes délibératives. Un modèle qui tend à se diffuser avec un relatif succès en Inde, depuis l'adoption par le Parlement, en décembre 1992, d'une forte politique de décentralisation induisant une réforme inédite de la représentativité³⁹.

Libérés des idéologies d'accumulation matérialiste, de croissance et de profit économiques à tout prix, et souhaitant outrepasser les constats et les perspectives déprimants, sinistres et culpabilisants auxquels ces idéologies aboutissent inévitablement, tous ces mouvements progressifs, sociaux et proactifs d'initiatives citoyennes mettent en place des systèmes complémentaires qui contribuent à l'actualisation de la notion de *diversité* dans tous les domaines. Cette nouvelle conception, inspirée de la nature elle-même, vient se substituer à la pensée hégémonique de l'uniformisation, de la standardisation et de la monoculture, manifestant ainsi un incontestable *cultural shift*.

Véritable mouvement de dépolitisation des pouvoirs de décision et d'action, l'élan de transition qui est issu de la crise globale en cours donne naissance à des croyances et à des imaginaires inédits, ainsi qu'à des changements décisifs pour le monde de demain. Une nouvelle organisation spatiale des réalités sociales fondée sur les valeurs de durabilité, d'équité et de résilience environnementale émerge et permet la mise en place progressive d'un système de production axé sur la proximité, l'autonomie, la santé et le « mieux-être » solidaire au détriment de la quête insatiable du « toujours-plus » ou du « plus-avoir » caractéristique de l'ère industrielle (Gadrey 2015). « Car, qui que nous soyons et où que nous nous trouvions, le Monde nous traverse de part en part en permanence : nous en sommes chacun tout à la fois un produit,

un jouet, un vecteur, un acteur. À partir de là, comment imaginer une « politique du Monde », quand on sait que l'avenir dépendra de notre capacité commune à garantir son habitabilité pour les décennies qui viennent ? » (Lussault 2013).

Tous ces acteurs du changement, ces citoyens du monde, grâce à leur dynamisme, leur imagination créative et innovante, leur engagement responsable, leurs aptitudes, leur sensibilité et leur faculté d'empathie, sont les garants d'une réelle démocratie allant au-delà de la représentativité et de la tripartition des pouvoirs, mais aussi, au-delà des clivages, des identités limitatives et des divisions superficielles⁴⁰. Ils se révèlent autant d'agents d'un « système immunitaire » planétaire qui pallie à la crise majeure que génère en grande partie et selon l'avis de nombreux analystes⁴¹, la globalisation du capitalisme néolibéral, soit la mondialisation de l'économie de marché et de sa logique d'exploitation et d'accumulation excessive. Ainsi, plutôt que de favoriser le *statu quo*, de combattre vainement le pouvoir du complexe militaro-industriel en place ou de tenter de revitaliser un modèle politico-économico-social obsolète, fondé avant toute autre chose sur l'idée d'une croissance économique et matérielle infinie, les mouvements de transition qui sont aujourd'hui en train de se construire sont peut-être une sorte de composition ouverte *in progress* et *in situ*, à partir des meilleures valeurs issues des Etats-providence centralisateurs et de certaines théories et pratiques du néolibéralisme. Car c'est bien, d'une part, de la récupération des notions d'interdépendance, de solidarité, d'accomplissement et d'épanouissement de chaque individu comme garant du bien-être social, ainsi que du souci d'une heureuse continuité entre les générations qu'il s'agit ici. Mais il est aussi question, d'autre part, de l'initiative citoyenne, de la liberté de choix, d'action et d'association, de la coopération volontaire et de la dissémination du pouvoir (*empowerment*) en autant d'individus, de communautés et de réseaux, tous acteurs de changement, indépendamment des pouvoirs étatiques, incapables, de par leur immobilisme bureaucratique, de répondre seuls aux demandes, aux besoins, aux problèmes et de résoudre les crises. Ces derniers éléments ne sont pas sans évoquer certaines idées prônées par les théoriciens du néolibéralisme de l'école de Chicago, tel Milton Friedman.

The basic problem of social organization is how to coordinate the economic activities of large numbers of people. The challenge to the believer in liberty is to reconcile this widespread interdependence with individual freedom. Fundamentally, there are only two ways of coordinating the economic activities of millions. One is central direction involving the use of coercion—the technique of the army and of the modern totalitarian state. The other is voluntary cooperation of individuals—the technique of the market place (Friedman 1982 [1962], 13).

Mais, contrairement au fondamentalisme du profit à tout prix (« *the social responsibility of business is to increase its profits* »⁴²), réservé le plus souvent aux propriétaires des corporations et des multinationales, ce n'est plus l'avidité et le pur gain financier provenant de l'exploitation de matières premières finies qui motivent ces nouveaux acteurs citoyens. La motivation première réside dans la recherche du bien

⁴² Titre d'un article fameux de Friedman paru dans le *New York Time Magazine* du 13 septembre 1970.

général commun et des conditions sociales et environnementales permettant un réel épanouissement de l'ensemble de la population mondiale et de la préservation-restauration d'un environnement viable pour les générations futures.

Cela est effectivement possible par le biais d'une nouvelle relation à la nature et à la terre, par le biais d'un développement durable et de la transition vers les énergies renouvelables, propres, fiables, efficaces et moins coûteuses. Autre élément de réussite : la généralisation d'une relative autosuffisance énergétique par la reconfiguration de chaque immeuble et de chaque bâtiment public des villes en petite fabrique d'énergie verte. Le réagencement des relations humaines selon un modèle de pouvoir latéral, horizontal et local au détriment de l'organisation hiérarchique classique, de type vertical et pyramidal (Rifkin 2013), représente aussi un facteur clé dans le mouvement global de transition. La réorganisation latérale du pouvoir pourra avoir un impact important sur la conduite et l'organisation des entreprises et sur la gouvernance politique et sociale, notamment par une stratégie de « décentralisation » au profit d'un système de production, de circulation et de distribution libres. Elle exercera aussi une forte influence sur le système d'éducation publique, sur l'engagement civil des individus et sur leurs habitudes de consommation.

Comme on le voit en filigrane, la transition concerne également le phénomène de massification des ensembles humains par le biais de techniques objectives et stratégiques d'information et de communication de masse (Bernays 1928) où les individus, désengagés, indifférents, aisément manipulables et séparés les uns des autres, sont réduits au strict statut de consommateurs non avisés. L'évolution récente des nouvelles technologies de l'information et des télécommunications (NTIC) en fait désormais des outils de transformation efficaces dont font brillamment usage de nombreux citoyens, acteurs de changements sociaux. Ceux-ci savent tirer partie des avantages offerts par l'existence d'une communauté globale planétaire, de réseaux nouveaux de logistique et de partage des informations et d'une inédite connectivité/proximité.

Ce sont là les grands piliers de ce que le théoricien américain Jeremy Rifkin désigne par la *Troisième Révolution Industrielle et Économique*. Après la convergence du charbon et de l'impression mécanique, qui caractérise la Première Révolution industrielle, après la convergence de l'or noir, du gaz, du nucléaire avec l'électricité, la radio et la tv de la Deuxième, la Troisième se caractérise, quant à elle, par la convergence des NTIC et des énergies vertes. Les infrastructures de production et de distribution du réseau des énergies renouvelables se construiront sur le modèle décentralisé et ouvert de circulation interactive, intégrée et homogène de l'internet (*Smart grids*), ainsi que par la création d'une constellation diffuse de micro-centrales locales et connectées les unes aux autres (coopération et interopérabilité). Cela se combinera à de hautes technologies de stockage, de gestion et de distribution de l'énergie. Cette révolution énergétique conduit inévitablement, selon Rifkin, à une mutation positive et constructive du capitalisme (*Distributed Capitalism*), ainsi qu'à la continuation des avancées spectaculaires dans le domaine des technologies

de pointe. La Troisième Révolution ne pourra suivre son cours qu'à la condition que le contexte législatif lui soit favorable et ne porte pas atteinte à la liberté de coopération, de partage et de production énergétique communautaire.

Parce que cette crise majeure peut être une occasion décisive de rafraîchir nos conceptions, de reformuler nos rapports au monde et aux autres et de refonder les bases sur lesquelles se déploient nos modes de vie, on constate que les réponses sont déjà nombreuses, variées, plurielles et innovatrices. Jumelées avec une évolution des consciences à grande échelle, l'extension des sentiments d'empathie à l'ensemble de la communauté du vivant (Rifkin 2010) – mais aussi avec le potentiel de la philanthropie verte et sociale et, éventuellement, avec un changement de cap des dirigeants politiques en faveur d'un soutien réel aux mouvements de transition – elles contribuent à alimenter le scénario d'une fertile et heureuse continuité et durabilité solidaires (*continuity and sustainability*), contre celui – brutal et tragique – d'un désastre global. ●

Bibliographie

ANGEL, Martin, 2013. *La nature a-t-elle un prix ? Critique de l'évaluation monétaire des biens environnementaux*. Paris, Presses des Mines : 98.

ARIÈS, Paul, 2011. *La simplicité volontaire contre le mythe de l'abondance*. Paris, La Découverte : 228.

BELLAMY FOSTER, John, and Robert W. MCCHESENEY, 2012. *The Endless Crisis: How Monopoly-finance Capital Produces Stagnation and Upheaval from the USA to China*. New York, Monthly Review Press: 224.

BENYUS, M., Janine, 2002. *Biomimicry: Innovation inspired by Nature*. New York, William Morrow Paperbacks: 320.

BERNERS-LEE, Mike and Duncan CLARK, 2013. *The Burning Question: We can't burn half the World's Oil, Coal and Gas. So How do we Quit?* London, Profile Books: 256.

BRAUNGART, M. & MCDONOUGH, W., 2002. *Cradle to Cradle, Remaking the way we make things*. London, Rodale Press: 193.

BURGIS, Tom, 2015. *The Looting Machine: Warlords, Oligarchs, Corporations, Smugglers and the Theft of Africa's Wealth*. New York, PublicAffairs: 352.

CZECH, Brian, 2013. *Supply Shock: Economic Growth at the Crossroads and the Steady State Solution*. Gabriola Island Canada, New Society Publishers: 384.

DALY, Herman, 1997. *Beyond Growth: Economics of Sustainable Development*. Boston, Beacon Press: 264.

———, 2013. *Enough Is Enough: Building a Sustainable Economy in a World of Finite Resources*. San Francisco, Berrett Koehler Publishers: 256.

- FOWKES, Maja and Reuben, 2009. « Planetary Forecast: The Roots of Sustainability in the Radical Art of the 1970s ». *Third Text. (Art. A vision of the Future)*, 23, 5: 669-674.
- , 2007. « Sensuous Resistance: The Legacy of Modernism for Sustainable Art ». *Dokumenta, 12 Magazine Project*.
- , 2006. « The Principles of Sustainability in Contemporary Art ». *Praesens: central European contemporary art review*, 1: 5-12.
- FRIEDMAN, Milton, 2002 [1962]. *Capitalism and Freedom*. The University of Chicago Press: 224.
- GADREY, Jean, 2015 [2010]. *Adieu à la croissance : Bien vivre dans un monde solidaire*. Paris, Les Petits Matins : 215.
- GORZ, André, 1977. *Ecologie et Liberté*. Paris, Editions Galilée : 114.
- , 1997. *Misères du présent. Richesse du possible*. Paris, Editions Galilée : 229.
- , 2007. *Ecologica*. Paris, Editions Galilée : 158.
- HEINBERG, Richard, 2007. *Party's Over: Oil, War and the Fate of Industrial Societies*. East Sussex, Clairview Books: 320.
- , 2011. *The End of Growth: Adapting to Our New Economic Reality*. East Sussex, Clairview Books: 336.
- HOWARD, L. MOORE, G., 2009. "Envisioning Interdisciplinarity: The Art and Science of Environmental Sustainability". *Diversity and Democracy. Association of American Colleges & Universities*, 12, 3.
- ILLICH, Ivan, 2001 [1973]. *Tools for conviviality*. London / New York, Marion Boyars: 128.
- JACKSON, Tim, 2011. *Prosperity without Growth: Economics for a finite Planet*. London / Oxon / New York, Earthscan / Routledge: 288.
- KLEIN, Naomi, 2008. *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. London, Penguin: 535.
- , 2015. *This Changes Everything: Capitalism vs the Climate*. London, Penguin: 576.
- LATOUCHE, Serge, 2010. *Le pari de la décroissance*. Paris, Fayard : 304.
- LIEGEY, Vincent, 2013. *Un projet de décroissance. Manifeste pour une dotation inconditionnelle d'autonomie*. Ivry-sur-Seine, Les Editions Utopia : 132.
- LUSSAULT, Michel, 2013. *L'avènement du monde : Essai sur l'habitation humaine de la Terre*. Paris, Seuil : 296.
- MEDA, Dominique, 2014. *La mystique de la croissance. Comment s'en libérer ?* Paris, Champs Flammarion : 320.
- NAUSSBAUM, Martha, 2012. *Not for Profit. Why Democracy needs Humanities*, Princeton, University Press: 184.
- PEARCE, Fred, 2007. *The Last Generation. How nature will take her Revenge for Climate Change*. Cornwall, Eden Project Books: 400.
- , 2006. *Fragile Earth: Views of a changing world*. Glasgow, Collins: 272.

———, 2013. *The Landgrabbers: The New Fight Over Who Owns The Earth*. Boston, Beacon Press: 326.

RAY, Paul H. & ANDERSON, Sherrie, 2000. *The Cultural Creatives: How 50 Million People Are Changing the World*, New York, Harmony Books.

RIFKIN, Jeremy, 2013. *The Third Industrial Revolution: How Lateral Power is transforming Energy, the Economy, and the World*. New York, Palgrave Macmillan: 304.

———, 2010. *The Empathic Civilization: The Race to Global Consciousness in a World in Crisis*. Cambridge, Polity Press: 668.

———, 2011. « Saying goodbye to Adam Smith at the Dawn of the Third Industrial Revolution ». *The Guardian* (03/11/11).

———, 2014. *The Zero Marginal Cost Society. The Internet of Things, The Collaborative Commons, and the Eclipse of Capitalism*. New York, Palgrave Macmillan Trade: 368.

SCHUMACHER, E. F., 1993 [1973]. *Small is Beautiful: A Study of Economics as if People Mattered*. London, Vintage Books: 288.

SIMMS, Andrew, 2009. *Ecological Debt: Global Warming and the Wealth of Nations*. London / New York, Pluto Press: 336.

———, 2013. *Cancel the Apocalypse. The New Path To Prosperity*. London, Little, Brown: 496.

WACKERNAGEL, Mathis and William REES, 1996. *Our Ecological Footprint: Reducing Human Impact on the Earth* (« *The New Catalyst* » *Bioregional Series*). B.C. Canada, New Society Publishers: 176.

WATTS, Alan, 2010 [1971]. *Does it Matter? Essays on Man's Relation to Materiality*. California, New World Library: 138.

WILLAIME, Jean-Paul, 2010. *Sociologie des religions*. Paris, PUF : 128.

Se reporter également aux documentaires indépendants : *Solutions locales pour un désordre global* de Coline Serreau (2010); *Sacrée croissance*, de Marie-Monique Robin pour ARTE en 2013; *Demain. Partout dans le monde des solutions existent*, coréalisé par Cyril Dion et Mélanie Laurent et sorti en salles en décembre 2015; ainsi que, *Zeitgeist: Addendum* (2008) et *Zeitgeist: Moving Forward* (2011), réalisés par Peter Joseph.

NORMAS DE REDACÇÃO [PARA AUTORES]

Normas de redacção de artigos/recensões/notícias

01. OBJECTIVOS

A diversidade de autores que colaboram com os seus trabalhos na preparação desta publicação exige o cumprimento de regras de normalização que têm como objectivo homogeneizar os conteúdos produzidos. Desta forma, torna-se premente o cumprimento destas normas aplicadas aos documentos produzidos, contribuindo para a qualidade da informação e documentação.

02. PUBLICAÇÃO DE ARTIGOS

02.1 FORMATAÇÃO

APLICAÇÃO: Microsoft Office Word

TIPO DE LETRA: Times New Roman; tamanho 12 pt.

NUMERAÇÃO DAS PÁGINAS: Sequencial

NOTAS DE RODAPÉ: Numeração automática

PARÁGRAFOS: Alinhamento à esquerda com duplo espaçamento, não indentados.

02.2 TAMANHO

Não deve exceder as 5 000 palavras, ou cerca de 30 000 caracteres (com espaços).

02.3 LÍNGUA

Aceitam-se artigos em Português, Espanhol, Francês ou Inglês.

02.4 TÍTULO

Claro e sintético em maiúsculas.

02.5 SUBTÍTULO

Opcional.

02.6 RESUMO

Os resumos dos artigos não devem exceder o máximo de 155 palavras, ou cerca de 1 000 caracteres (com espaços), em português e, sempre que possível, em inglês.

02.7 PALAVRAS CHAVE

Para cada artigo deverão ser indicadas até 5 palavras chave.

02.8 NOTA BIOGRÁFICA SOBRE O AUTOR

- Nome completo
- Afiliação Institucional
- Contacto de email (opcional)

02.9 CITAÇÕES

Devem ser apresentadas entre aspas e acompanhadas pela referência à obra citada, segundo o sistema abreviado autor-data (ver 02.10)

02.10 SISTEMA ABREVIADO AUTOR-DATA

As referências no texto seguirão o sistema abreviado Chicago (apelido do autor data, página). Por exemplo (Grimal 1988, 65) ou (Hauschildt e Arbeiter 1993, 47). No caso de mais de dois autores, utiliza-se et al. (Laumann et al. 1994, 262).

Artigos de imprensa, entrevistas e comunicações pessoais devem ser citados como notas finais, e não como referências bibliográficas abreviadas.

02.11 BIBLIOGRAFIA

Toda a bibliografia segue as seguintes normas –exemplos:

- Monografias:
Silva, José Custódio Vieira da. 2003. *O Fascínio do Fim*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Artigos de publicação em série:
Moreira, Rafael. 1988. “D. Miguel da Silva e as origens da arquitectura do Renascimento em Portugal”. *O Mundo da Arte. Revista de Arte, Arqueologia e Etnografia* II série, 1: 111-23.

Para esclarecer os casos não considerados nestes exemplos, os autores deverão consultar as normas de publicação no site: www.chicagomanualofstyle.org

02.12 ILUSTRAÇÕES

- Fotografias, desenhos, quadros, gráficos, mapas, devem ser fornecidas em papel ou digitalizadas a 300 dpi's (mínimo), em formato jpg ou tif;
- Cada imagem digital deverá ser gravada num ficheiro;
- Todas as ilustrações não digitalizadas, deverão ser entregues em papel, numeradas sequencialmente, e acompanhadas da respectiva legenda;

EDITORIAL GUIDELINES [FOR AUTHORS]

Editorial guidelines for articles/reviews/news items

01. AIMS

Due to the diversity of contributions to the journal, a set of submission guidelines has been devised in order to ensure the editorial consistency of the publication. It is therefore imperative that all articles adhere to the following guidelines.

02. GUIDELINES FOR ARTICLES

02.1 FORMAT

APPLICATION: Microsoft Office Word

FONT: Times New Roman; font size 12 pt.

PAGE NUMBERING: Sequential

FOOTNOTES: Automatic numbering

PARAGRAPH: Left side alignment with double spacing, no indentation.

02.2 SIZE

Should not exceed 5 000 words or about 30 000 characters (including spaces).

02.3 LANGUAGE

We accept articles in Portuguese, Spanish, French and English.

02.4 TITLE

Clear and concise in capital letters.

02.5 SUBTITLE

Optional.

02.6 ABSTRACT

Abstracts to the articles should not exceed 155 words, or around 1 000 characters (including spaces), in Portuguese and, if possible, in English.

02.7 KEYWORDS

A maximum of 5 keywords should be included with the article.

02.8 SHORT BIOGRAPHY OF THE AUTHOR(S)

- Full name
- Institutional affiliation
- Email (optional)

02.9 QUOTES

Must appear between quotation marks followed by an abbreviated author-date reference to the quoted work (see 02.10).

02.10 ABBREVIATED SYSTEM AUTHOR-DATE

All references within the text will follow the Chicago abbreviated system (author's surname date, page). For example (Grimal 1988, 65) or (Hauschildt and Arbeiter 1993, 47). In case of more than two authors the use of et al is applicable, (Laumann et al. 1994, 262).

News articles, interviews and personal communications must appear in footnotes, rather than as abbreviated bibliographical references.

02.11 BIBLIOGRAPHY

All bibliography should abide by the following rules – examples

- Monographs:
Silva, José Custódio Vieira da. 2003. *O Fascínio do Fim*. Lisbon: Livros Horizonte.
- Articles published in journals:
Moreira, Rafael. 1988. “D. Miguel da Silva e as origens da arquitectura do Renascimento em Portugal”. *O Mundo da Arte. Revista de Arte, Arqueologia e Etnografia* 2nd series, 1: 111-23.

In cases not considered by these examples, authors should consult the Chicago bibliographic style guide on www.chicagomanualofstyle.org

02.12 IMAGES

- Photos, drawings, tables, graphs and maps should be supplied either as a hard copy or scanned at 300 dpi's (minimum), in jpg or tif format;
- Each digital image should be saved in a different file;
- All non-scanned images should be handed in as a hard copy, sequentially numbered and accompanied by the corresponding caption;

- No texto deverá ser mencionado o local exacto onde cada ilustração deve entrar, do seguinte modo: fig.1; fig.2; etc.;
- Deverá ser entregue um ficheiro independente com a relação de todas as imagens, legendas, e respectivos ficheiros que contêm essas mesmas imagens. EXEMPLO: Fig. 1 > Amadeo de Sousa Cardoso – Pintura, 1913 (CAM-FCG) > Foto001.jpg

02.13 CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

- No caso de os autores incluírem qualquer material que envolva a autorização de terceiros, é da responsabilidade destes obter a autorização escrita e assumir os seus eventuais encargos.
- Os créditos devem ser fornecidos para cada uma das ilustrações do seguinte modo: autor, data, copyright.

03. PUBLICAÇÃO DE RECENSÕES

03.1 OBRA RECENSEADA

- Deverá ser identificada com: autor, data de edição, título, local de edição e editora.
- A citação de outras obras para além da recenseada será feita somente no texto.

03.2 TAMANHO

As recensões não devem exceder as 1 000 palavras (aprox. 12 000 caracteres com espaços).

03.3 OUTRAS REGRAS

As recensões deverão seguir as restantes normas dos artigos, designadamente: 02.1, 02.3, 02.7, 02.8.

04. PUBLICAÇÃO DE NOTÍCIAS

A *Revista de História da Arte* aceita a submissão de notícias sobre temas relevantes, nomeadamente críticas de exposições, apresentações de projectos, notas sobre eventos científicos.

04.1 TAMANHO

As notícias não deverão exceder as 500 palavras (aprox. 6 500 caracteres com espaços).

04.2 OUTRAS REGRAS

- As notícias não terão notas de rodapé ou bibliografia. Quaisquer referências, bibliográficas ou outras, deverão ser indicadas no corpo do texto.
- As recensões deverão seguir as restantes normas dos artigos e recensões, designadamente: 02.1, 02.3, 02.8, 02.12, 02.13.

05. DIREITOS DE AUTOR

No caso de os autores incluírem nos seus artigos qualquer material que envolva a autorização de terceiros, é da responsabilidade do próprio obter a respectiva autorização por escrito e assumir os eventuais encargos associados a essa autorização.

06. REVISÕES DE PROVAS

O autor receberá uma prova do seu artigo, de forma a garantir que o texto e as imagens coincidem com a versão final entregue para publicação, não sendo possível alterações substantivas. A revisão final das provas é da responsabilidade do Coordenador Científico, que garante a reprodução fidedigna dos textos.

07. ENVIO DOS TRABALHOS

07.1 MATERIAL EM FORMATO DIGITAL

Todo o material digital deverá ser enviado para: iha@fcsh.unl.pt

07.2 MATERIAL EM FORMATO NÃO DIGITAL

Todo o material não digital deverá ser assinado, e enviado para:
Instituto de História da Arte – Revista de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Av. de Berna, 26 C – 1069-061 Lisboa – Portugal

08. SELECÇÃO E PUBLICAÇÃO DE ARTIGOS/ RECENSÕES/NOTÍCIAS

08.1 Todos os artigos/recensões/notícias propostos para publicação na *Revista de História da Arte* serão encaminhados para o Coordenador Científico de cada número, solicitando parecer. Nesta avaliação, o Coordenador Científico privilegiará os trabalhos de acordo com a sua originalidade, relevância e qualidade científicas.

- The article text should refer to the exact location where the image is to be inserted in the following manner: fig. 1; fig. 2; etc.;
- A separate file should be supplied with a list of all the images, their respective captions and files containing the images. EXAMPLE: Fig. 1 > Amadeo de Sousa Cardoso – Pintura, 1913 (CAM-FCG) > Foto001.jpg

02.13 IMAGE CREDITS

- Authors whose submitted work includes any material requiring third-party authorization, will be responsible for obtaining a written authorization for publication and for any costs that might arise from such an authorization.
- Credits should be given for each image as follows: author, date, copyright.

03. GUIDELINES FOR REVIEWS

03.1 REVIEWED WORK

- The work reviewed should be identified as follows: author, date of publication, title, place of publication and publisher.
- Citations from works other than the one reviewed should be included within the text.

03.2 SIZE

Reviews should not exceed 1 000 words (around 12 000 characters including spaces).

03.3 OTHER RULES

Reviews should follow the aforementioned guidelines, namely: 02.1, 02.3, 02.8.

04. GUIDELINES FOR NEWS ITEMS

Revista de História da Arte accepts the submission of news items on relevant subjects, such as exhibition critiques, project presentations or scholarly events.

04.1 SIZE

News items will not exceed 500 words (around 6 500 characters including spaces).

04.2 OTHER RULES

- News items must not be accompanied by footnotes or bibliography. Any references, bibliographical or otherwise, must be included in the body of text.
- News items should follow the aforementioned guidelines, namely: 02.1, 02.3, 02.8, 02.12, 02.13.

05. AUTHOR'S RIGHTS

Authors whose submitted work includes any material requiring third-party authorization, will be responsible for obtaining a written authorization for publication and for any costs that might arise from such an authorization.

06. PROOFREADING

Each author will receive a set of proofs of his or her article to confirm the final version of text and images to be published. No substantial alterations will be permitted at this stage. The final proofreading is entirely the responsibility of the Scientific Coordinator, who will guarantee that the reproduction of the text is faithful to the original.

07. SUBMISSION OF ARTICLES

07.1 MATERIAL IN DIGITAL FORMAT

All digital material should be sent to the following email address: iha@fcsh.unl.pt

07.2 MATERIAL IN NON-DIGITAL FORMAT

All non-digital material should be signed and sent to:
Instituto de História da Arte – Revista de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Av. de Berna, 26 C – 1069-061 Lisboa – Portugal

08. SELECTION AND PUBLICATION OF ARTICLES/ REVIEWS/NEWS ITEMS

08.1 All articles/reviews/news items submitted for publication in *Revista de História da Arte* will initially be sent to the Scientific Coordinator of the relevant issue, who will assess them for originality, relevance and scientific quality.

08.2 Os trabalhos que forem seleccionados para artigos do Dossiê serão submetidos a arbitragem científica, segundo o processo de revisão anónima por dois pares. Os árbitros serão nomeados pelo Coordenador Científico de cada número da *Revista de História da Arte*. Os autores dos artigos serão convidados a preparar os seus trabalhos para a revisão científica anónima. Em particular, quaisquer referências, ao longo do texto, ao seu nome e às suas publicações deverão ser cuidadosamente retiradas, tal como a identidade do autor nas “Propriedades” do documento Word. Após a revisão, os autores serão notificados do parecer dos árbitros e ser-lhes-ão enviadas as “Fichas de Avaliação” (ver Anexo 1) respeitantes ao seu trabalho. Se o parecer for positivo à publicação, os autores serão convidados pelo Coordenador Científico a considerar as sugestões dos árbitros. Em caso de publicação, o nome dos árbitros com parecer positivo será divulgado no artigo.

08.3 A Coordenação Editorial da *Revista de História da Arte* reserva-se o direito de proceder à uniformização das referências bibliográficas, bibliografia e a alterações formais, consideradas indispensáveis, sempre que estas não alterem o sentido do texto.

08.4 A Direcção da *Revista de História da Arte* reserva-se o direito de proceder à:

- reprodução, qualquer que seja o suporte
- colocação à disposição do público universitário ou outros
- divulgação, nas suas várias modalidades: redes digitais, sites, etc...
- distribuição de exemplares da obra

08.5 Os autores serão informados, no prazo de 60 dias a contar do final do processo de selecção, da data prevista de publicação dos seus trabalhos.

08.6 Após a publicação, cada autor receberá 3 exemplares da revista e o respectivo artigo paginado em formato PDF. •

08.2 Articles selected for the themed section of the journal will undergo a double-blind peer-review process by two referees chosen by the Scientific Coordinator of the relevant issue. Authors will be required to prepare their work for the anonymous review process; in particular, they will be asked to remove from the text any reference to themselves or their own publications, as well as their identity in the ‘Properties’ tab of Word documents. Following this review process, authors will be notified as to the referees’ decision and will receive the relevant Appraisal Form (see Appendix 1). In the case of a positive assessment for publication, authors will be invited by the Scientific Coordinator to consider any suggestions included by referees in the Appraisal Form. Published articles will show the name of referees having given a positive assessment.

08.3 The Editorial Coordination team of *Revista de História da Arte* reserves the right to uniformize bibliographical references and introduce other formal alterations considered essential, provided that they do not change the meaning of the text.

08.4 The Board of *Revista de História da Arte* reserves the right to:

- reproduce the work on any media support
- place the work at the disposal of the academic community and others
- disseminate the work in various ways: digital networks, sites, etc...
- distribute copies of the work

08.5 Authors will be informed of the issue’s planned publication date within 60 days from the end of the selection process.

08.6 After publication, each author will receive three copies of the magazine, as well as his/her article in PDF format. •

NORMAS DE ARBITRAGEM CIENTÍFICA [PARA ÁRBITROS]

A *Revista de História da Arte* é uma revista com arbitragem científica. Os árbitros são convidados a ler cuidadosamente a informação e a observar as orientações que se seguem.

01. ANONIMATO

- Os trabalhos seleccionados para o dossiê da *Revista de História da Arte* são submetidos ao processo anónimo de arbitragem científica: a identidade do autor não é revelada aos árbitros, e vice versa. Os trabalhos serão revistos por dois árbitros. Se os seus pareceres não forem unânimes, o desempate será feito pelo Coordenador Científico ou, se necessário, será solicitada a revisão a um terceiro árbitro.
- No entanto, se um trabalho for publicado, o nome dos árbitros com parecer positivo será divulgado junto do artigo.

02. REVISÃO E AVALIAÇÃO

- Os árbitros serão convidados a fazer a revisão científica dos trabalhos que lhes forem submetidos pelo Coordenador Científico e a avaliar se os mesmos se adequam ou não a publicação.
- O seu parecer deverá ser bem fundamentado, seguindo os critérios especificados na Ficha de Avaliação (ver Anexo 1).
- Os árbitros são ainda encorajados a fazer sugestões ao autor, no sentido de proceder a alterações e ao desenvolvimento de ideias ou aspectos particulares que melhorem significativamente o seu trabalho.
- A Ficha de Avaliação deve ser preenchida em todos os campos, mas não deve ser assinada. Feito o preenchimento, deve ser enviada, por correio electrónico, ao Coordenador Científico no prazo de 4 semanas após a submissão dos trabalhos para revisão.

03. DECISÃO FINAL

- As avaliações deverão fornecer ao Coordenador Científico informação e argumentos relevantes sobre os quais possa sustentar as suas decisões.
- Os Coordenadores Científicos da *Revista de História da Arte* levarão a sério as considerações dos árbitros.
- Todavia, as decisões finais sobre se e de que forma um trabalho será publicado serão da responsabilidade do Coordenador Científico de cada número. •

PEER-REVIEW GUIDELINES [FOR REFEREES]

Revista de História da Arte is a peer-reviewed journal. Referees are invited to carefully read the information and observe the guidelines below.

01. ANONYMITY

- Papers submitted for publication in the themed section of *Revista de História da Arte* are subject to a peer-review process based on anonymity: the author’s identity is not revealed to referees, and vice-versa. Each paper is reviewed by two referees. If their appraisal differs, the final decision will be taken by the journal’s Scientific Coordinator or, if deemed necessary, the opinion of a third referee will be sought.
- Any published paper will show the names of the referees who have given it a positive appraisal.

02. REVIEW AND APPRAISAL

- Referees will be invited to review the papers submitted to them by the Scientific Coordinator in order to assess whether they are fit for publication.
- Referee appraisals will have a solid basis according to the criteria set out in the Appraisal Form (Appendix 1).
- Referees are also encouraged to suggest improvements to the author, including amendments or the further development of ideas or specific aspects which can significantly improve the author’s work.
- All fields in the Appraisal Form must be filled in. Once completed, the unsigned form must be sent by e-mail to the Scientific Coordinator within four weeks of the date in which the paper was submitted for review.

03. FINAL DECISION

- Appraisals must supply relevant information and arguments for the Scientific Coordinator to be able to justify his/her decision.
- The Scientific Coordinator of *Revista de História da Arte* will take on board the considerations made by referees.
- Notwithstanding the previous point, the final decision on whether and how a paper is to be published, will be the responsibility of each issue’s Scientific Coordinator. •

ANEXO 1

Ficha de Avaliação de artigos submetidos, a ser preenchida pelo Coordenador Científico e pelos membros do Conselho de Arbitragem Científica.

TÍTULO DO ARTIGO

RECEPÇÃO DO ORIGINAL

ENVIO AO ÁRBITRO CIENTÍFICO

CÓDIGO DO ÁRBITRO CIENTÍFICO

01. O artigo cabe no âmbito de um número da revista *Revista de História da Arte*, em termos metodológicos?

☐ Sim ☐ Não

02. O artigo é:

- ☐ Demasiado longo (indicar onde deve ser encurtado)
☐ Demasiado curto (indicar onde deve ser desenvolvido)
☐ Apropriado

03. Apresentação do artigo:

- ☐ Bem Estruturado
☐ Mal Estruturado

04. Bibliografia:

- ☐ Actualizada e relevante
☐ Não actualizada e pouco relevante

05. Conteúdo do artigo

Avaliar tendo em conta os seguintes critérios:

- Tema (originalidade, relevância, novidade)
- Revisão do estado da questão
- Teoria (domínio pelo(s) autor(es), confronto teórico, problematização, profundidade, etc.)
- Metodologia (formulação do problema, delimitação do objecto, modelos, hipóteses, estratégias de investigação, procedimentos, definição de conceitos, tratamento de dados, desenvolvimento da análise, fundamentação das conclusões, etc.)
- Dados empíricos (sustentação da análise, fontes, informação seleccionada)
- Exposição das ideias (estrutura, clareza do discurso, terminologia adequada, concisão)

06. Outras sugestões críticas ao autor:

07. Resultado geral da avaliação:

- ☐ Publicável na forma actual
☐ Publicável com modificações
☐ Não publicável •

APPENDIX 1

Appraisal Form for submitted papers, to be completed by the Scientific Coordinator and by members of the Peer-Review Board.

PAPER TITLE

DATE RECEIVED

DATE FORWARDED TO REFEREE

REFEREE CODE

01. Is the paper suitable, in methodological terms, to be included in an issue of *Revista de História da Arte*?

☐ Yes ☐ No

02. Is the paper:

- ☐ Too long (indicate where it could be shortened)
☐ Too short (indicate where it could be elaborated on)
☐ Of appropriate length

03. Paper structure:

- ☐ Well structured
☐ Poorly structured

04. Bibliography:

- ☐ Up-to-date and relevant
☐ Dated and not relevant enough

05. Paper contents

Please assess the paper based on the following criteria:

- Subject (originality, relevance, novelty)
- Historiography review
- Theory (knowledgeability, theoretical debate, ability to problematize, depth, etc.)
- Methodology (formulation of issues, definition of the object of study, models, hypotheses, research strategies, procedures, concept definition, data handling, development of analysis, basis for conclusions, etc.)
- Empirical data (substantiation, sources, data selection)
- Presentation of ideas (structure, clarity of discourse, use of appropriate terminology, conciseness)

06. Other improvement suggestions to the author:

07. Appraisal:

- ☐ Fit for publication as is
☐ Fit for publication with amendments
☐ Not fit for publication •

NOVO MONUMENTO NACIONAL COM 2500 ANOS DE HISTÓRIA

NÚCLEO ARQUEOLÓGICO DA RUA DOS CORREEIROS

M

O Núcleo Arqueológico da Rua dos Correeiros, localizado na baixa de Lisboa, no edifício central do Millennium bcp, foi reconhecido oficialmente como Monumento Nacional. **É com orgulho que o convidamos a visitar o mais recente Monumento Nacional do nosso país.**

Segunda a sábado 10h - 12h e 14h - 17h
Fechado domingos e feriados
Visitas guiadas de aproximadamente 1h
Rua dos Correeiros, nº 21 - Baixa de Lisboa
Telefone: 211 131 004

FUNDADO
Millennium
bcp

Instituto de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa



A *Revista de História da Arte* n.º 12 pretende problematizar a noção de «crise» no campo da História da Arte e da produção artística – incluindo a Arquitectura, a Dança, o Teatro ou o Cinema, e privilegiando uma articulação com o quadro mais alargado das Ciências Sociais e Humanas.

APOIOS / PATROCÍNIOS

